الياس خوري

المائدة

نقف ، بعد سنتين من الانفجار ، ومئة عام من الحروب المتواصلة · نسأل أنفسنا ولا نسأل الثقافة العربية · فالثقافة هي ما صنعناه ونصنعه وسط هذه البحار من الخيبات ، حيث لا نلمح وهجا الا على شكل أجسادنا المثقبة بالرصاص والملح ·

الاسئلة الاولى تخرج دائما ، وهذه الحرب لا تنتهي · داخل حلقات الصراع تنفجر أحشاء القارة العربية ، والانفجارات تتداعى واللهب يرتفع · ونحن نقف بين البراكين وعلى حافة الرمال المتحركة دون أن نملك أكثر من بضعة أسئلة ·

ليس السؤال الا مؤشر جواب · ولا تكون ثقافت(نا) الا لحظة بحث وقلق من أجل الخروج من دوامة الاوهام ، أي الخروج فعليا من أفق ما يسمى بالثقافة المسيطرة · ولا يبدأ الخروج الا حين نكتشف الخدعة التي انكشفت · « فالتحديث » في مجتمع تابع ومسحوق لا يصنع ثورة ، بل يدرج في ضباب يحيط بمسيرة الغزو العسكري التي لم تتوقف منذ مئة عام ، من أجل تفتيت القارة العربية الشاسعة وسحقها واخضاعها للاستبداد المتوحش ·

لكن الخدعة التي انكشفت لا تزال تلعب ، وبأسماء مختلفة ، وحركة ابعاد الجماهير عن السياسة وربطها بعجلة الموت والشرذمة والتفتت تأخذ أبعادا جديدة ·

لكن هذه الحرب لا تنتهي ·

إنه زمن الانهيار . فلنترك ما ينهار لانهياره .

والتهافت يهدر طوفاناً يبـــدو فيه الترقيع الانقاذي أنه يحتضن الداء ليجعله أكثر استشراء ، ويبدو فيه الترقيع الاصلاحي أنه يموه الفساد ليجعله أكثر استفراساً .

يجب أن يكتمل الخراب ، لكن الجميل : إذ من أين للذين لا يحسنون الهدم ، أن يحسنوا البناء ؟

بدءاً من ذلك ، يمكن القول إن زمن الانهيارات هو نفسه زمن البدايات.

ألا ، لا يطلعن أحد علينا ، مولولا : أنتم « روم » ، و « شعوبيون » ، « هدامون » و « مخربون » . فخير للذين تعودوا هذا السقوط ، وألفوا هذا الاتجار بالوحل أن ينظروا إلى ما فيهم : باطناً وظاهراً ، فكراً وممارسة ، وأن يتأملوا عميقاً ، عميقاً ...

ليس ما نقوله يأساً ، أو دعوة إلى اليأس ، وإنما هو اعتبار واستبصار . واليأس البصير هو ، في أية حال ، خير من الأمل الأعمى .

لكن ، ماذا تقدر « مجلة » أن تفعل ؟

حسبها أن تفهم لحظة الإبداع في هذه المرحلة التاريخية وأن تقبض عليها، فتعيد النظر في الممارسة الكتابية ، وتكشف عن الخصائص الاجتماعيـــة الفكرية السياسية الفنية ، التي تميز الطليعة.

حسبها أن تشارك في التأسيس لمناخ الإبداع والحرية والتغير .

ادونيس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان انفجار لبنان مؤشرا لانفجار كل شيء · بداية لزمن البدايات الذي لم يبدأ بعد · بداية لكي تعلن كل التناقضات وتنكشف العلاقات الاجتماعية وندخل في رعب الثورة · داخل هذا الرعب ، نكتشف مؤشرات لزمن يكسر المساومة الكاذبة التي اسمها سايكس ــ بيكو أو المسألة الشرقية ، والقائمة على اذلال العرب بشكل مطلق وحذفهم من التاريخ الى الجغرافيا · حذفهم من الفعل وتحويلهم الى أدوات وشهود لفعل اغتصابهم اليومي ·

الحرب هي مؤشر بداية · والزمن الذي أسميناه فلسطين هو تحد لموتنا وكلماتنا · وكانت الحرب ، وكانت الجماهير وهي تحصي قتلاها وهزائمها ، تحصي الملح الذي يتكوم على رمال الصحراء · وتكتشف في لحظة التعب ، أن الحروب والمجاعات والاوبئة هي علامات أزمنة الولادة · علامات انهيار الوحش الاميركي بكل الثقوب التي يستطيع احداثها في الجسد العربي · هكذا نكتشف، وفي لحظة انهيار العدو تاريخيا ، انهيار العدو الذي في داخلنا · فمسيرة « النهضة » ، لم تستكمل الا في هذا التفتت الداخلي ، حيث حول المجتمع الى قبائل متوحشة والسلطة الى وحش أجوف والتحديث الى عودة نمو بداوة هي الانحطاط ·

فهذه الحرب التي لا تنتهي تحمل في أحشائها انكسارا لكل التوازنات السابقة ، وصراعات مكشوفة ، لا تطحن الكلمات وحدها بل تطحن كذلك الذين يكتبونها ·

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الثقافة ، أي ثقافة(نا) ، أي ما نصنعه نحن ، أي نحن ، ليست جوابا · بل تطمح أن تكون مجرد سؤال حقيقي · سؤال ينطلق من حاجات الواقع · من حاجات زمن انهيار الزمن الذي صنع من العجز · والسؤال الذي ينطلق من حاجات الواقع ، أو يطمح أن يفعل ذلك لا يولد الا داخل براكين الـدم والغبار · داخل الخيبات التي تمزق الحلم وتحيله الى خرقة · هنا ، لا يكون السؤال سؤالا « حديثا » ، أي سؤالا من الفلين الـذي يطفو على سطـح أي مستنقع ويعتقد أنه يقلد مستنقعا اخر اسمه الغرب الرأسمالي · ولا سؤالا سلفيا ، أي سؤالا يحاول أن يحيل حشرجات الماضي واحتضاره الى حضور كاذب لا يكون الا اذا كان المستنقع وكان الفلين طافيا على قشرته ·

سؤال الواقع هو تحدي الخروج من هامش الموت والدخول في هامش الحياة · بين الهامشين مسافة قصيرة جدا ، لكننا لا نستطيع أن نقطعها في زمن الحروب التي لا تنتهي الا اذا حطمنا المائدة التي ترصف فوقها الكتب كما ترصف أطباق الطعام · وتحطيم المائدة يعني دخول من اخرج من الفعل الى

الفعل • أي ممارسة لما صنف على أنه « غير الادب » وتحويله الى أدب لانه الادب الحقيقي •

الانتقال من العموميات الى التفاصيل ، من الاوهام الى الممارسة الفعلية • التقاط تفاصيل الواقع وتحويلها الى ثقافة ديمقراطية هي ثقافة الاكثرية • الخروج من مجد « النخبة الحديثة » الى مجد التفاصيل التي تخلق نماذجها وعلاماتها •

المسيرة بالغة الصعوبة • ففي زمن الحروب المتواصلة ، زمن الاستبداد والقهر ، زمن اخراس اخر هامش ديمقراطي ، لا بد من تغيير الاهداف وتغيير الوسائل • لا بد من تحطيم ثقافة(نا) ورميها بين الاقدام والاشواك •

لا ندعو الى شيء ، ولا نبشر بشيء • نكتب ملاحظات وأسئلة • لكننا نشعر ونتحسس ونلمس ولادة زمن اخر ، يحتاج الى لغة أخرى والى موت كثير •

لذلك يجب أن (•••)
المسألة ليست هنا ، حيث يجب أو لا يجب •
المسألة هي مسألة القدرة على الفعل خارج ماضي ثقافت(نا) الحديثة • خارج ثوابتها وبحثا عن أفق التغيير •

هل من ضرورة ، كي نخرج من الحرب التي بدأت بثيابنا القديمة ؟ هل تستطيع « مواقف » أن تكون المواقف التي لم تكنها في زمن جديد يتكون ؟ ولماذا لا نمزق الاوراق القديمة ونبحث عن زمن اخر هو الزمن الذي يتفجر فينا •

الياس خوري

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

امين الباشا

رسوم

١

لا العزاء ، لا النسيان ـ بل الجلوس في حضرة الموت :
ـ أهلا ، أيها الصديق ٠

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢

كان من مصيره السفر والغربة ٠ هذا مما باعد بينه وبين السماء وقارب بينه وبين الناس والارض ٠ لكنه بقي وحيدا ٠ استنفر وعيه بوحدته شعوره انه غامر الحضور يتغلغل في كل شيء ٠ بهذا تهيأ له أن يتجاوز النظر الى الاشياء من خارج ، وان يتقمصها ٠ أخذ ينظر اليها من داخل ويذيبها في نفسه ٠ يعطيها جسدا جديدا ، ويجري فيها دما جديدا ٠

هكذا تنتقل ابداعاته كالاطياف بين الصمت الذي يرى ، والكآبة التي تلمس ، وتغيب في سفر صوب أرض مجهولة غير مجهولة ، لا تخوم لها ، وتبدأ في مكان اخر ٠

الطريق الى هذه الارض نسيج لا ينتهي من الالم والامل ، الصبر والجوع، الحلم والواقع ، السؤال والهم ، والنوافذ التي نسميها المطر حينا والصحو حينا اخر ٠

يداه تكنسان الرماد ، لكن عمله ينزف الشرار المضيء ٠

هكذا ، حين سئل : « ما الفرق بينك وبينه ؟ » ، أجاب : « هو يخضع للظلام الموجود ، وأنا أخضع لفجر لم يوجد بعد » ٠

هكذا يكتب : « العين وطن الافق والشمس ، واليد وطن الحقل والمعمل »٠

هكذا آثر أن ينبثق من جهة الموت ، لكي يكتشف نبضة الحياة ٠ هكذا يولد في أحضان لحظة تتوثب وتصرخ ٠ وها هي تتناسل أطفالا ٠ يجيش العذاب ، يستنفر الضوء ٠ يتعرى من الصيغ ٠ يعطي شفتيه لما لا يرى ، وخطواته لما لا يلمس ،

ويبدأ موكب النار ٠

رأى مرة من بعيد شيئا يزحف نحوه ٠ كان هذا الشيء مزيجا من صلصال وكهرباء وتنك وحديد ٠ وسمع صوتا يقول : هذا تمثال ، وصوتا آخر يضيف : ٠٠٠ المدنية ٠ لكنه أدار وجهه ، وفضل رؤية شيء آخر كان يتقدم نحوه عاريا ، والدم يسيل من أطرافه وعينيه ٠ أحس بالحيرة وحاول أن يتراجع ٠ لكنه صرخ فجأة : حطموا هذا التمثال واصنعوا منه ثيابا وخبزا لمن ليس لهم ثياب ولا خبز ، واصنعوا ضمادات وأوقفوا تدفق الدماء ٠ وانتظر أن يكون لصراخه صدى ، لكنه انتظر بلا جدوى ٠ وحاول أن يستنجد ويستعين، لكن عبثا ٠٠٠ وشعر أن الهواء الذي يمر فوق رأسه أكثر صلابة من الحجر ٠ لكنه شعر في الوقت نفسه ، أنه أقرب الى شهيق الفقراء منه الى الفضاء السماوي : كانت تلك هي النتيجة الاولى ، والثانية ، وربما الاخيرة ٠

٠٠٠ وقرأ كلاما مكتوبا على رقع رقيقة كجلد هذا الكائن الذي يسمى الانسان ، فلم يفهم ، للوهلة الاولى ، شيئا ٠

وحين تفحص جيدا ما قرأه ، اكتشف أن ما حسبه كلاما ليس الا تراكم أصوات ٠ ورأى أن لهذه الاصوات عظاما آدمية ، تحولت الى أعمدة وركائز ، تفصل وتنقط وتبوب ٠ وعرف أنها عظام أشخاص عاش معهم وجاع وتشرد ، عظام اخوته وأبنائه وأصدقائه ٠

وكان لهذه الرقع تيجان أخذ يتلمسها ويدرك أنها رؤوس فصلت لتوها عن أجسامها • لكنه لم ير أثرا لاي جسم • وتحيط بهذه الرقع أرقام تسمي نفسها : الزمن •

وتساءل : الزمن ؟ واستدعى الغبار والحجر ، واستدعى جوعه القديم ، وآلامه القديمة ، وموته القديم ، وعرف أن ذلك الزمن هو أيضا دم أصدقائه واخوته وأبنائه •

••• ثم تحول الى جبل ، فعرف أنواع الثلج والمطر ، واختبر معدن الهواء وطينة الافق • وكان له أن يعرف اجزاءه الشائخة ، فقبرها ، وأجزاءه الشابة فنماها •

وتحول الجبل الى بركان •
وفي البركان عرف هندسة العنف ، وجبر الزلزلة ، وكيمياء الحركة •
وعرف أنه ينتمي الى سلالة اللهب •

وخاطب نفسه مرة ليتيقن من تحولاته ومن معرفته ، فقال لها : « حين تحترق غابات الشقاء ، تكونين الزيت الذي يزيدها احتراقا • وحين تنطفيء حرائق الايام اليائسة ، تكونين الماء الذي يعجل في دفعها الى الرماد • وحين ترفرف رايات الفتح ، تكونين الافق ، والريح التي توسع حدود الافق » •
••• وأخذ يسير في اتجاه الجمر •

••• وفي زمن فارغ كأنه مما قبل الزمن ، حيث تتعانق السواعد المرهقة ، والوجوه المصعوقة ، لكن حيث تختبيء جمرة الشرق في تحولاته ، أعني في راحتيه ،

صنع من الطفولة ماءه ومن المطر خبزه ، وجعل من لحظة الصنع هذه ، ديمومة بلا تخوم •

وبين مستنقعات الظلمة وسدود الآلام ، رأى غابات تهرول في اتجاهه ، وسمع الشمس تصهل باسمه : انها أرضه التي تتزوج الرعد ، وتضع في عنقه قلادة من أزهار لا تقدر أن تموت •

ثم أطلق العنان لفرس أهدابه ، ووقف ينتظر : ها هم الآتون يقرعون الابواب •

... وتذكر ، لا يعرف كيف ولماذا ، ـ تذكر بيتنا في الجهة الميتة من المدينة : كان الورق نفسه شائخا ، بلون الرماد · وفي الفضاء كـان يعبر ، بين لحظة وأخرى ، طائر بحري كأنما لكي ينظر الى انقاض البر ، ويرى كيف يهدم الانسان البيت الذي ولد فيه · وكان الضوء يخرج من السماء كأنما يخرج من ثقوب أبواب مغلقة · أما تلك البرتقالة التي اصفرت ، أقصد الشمس فكانت تختبىء وراء الشجرات القليلة الباقية ، تحيط بها أكداس القمامة ، وتحيط بها النار ...

... وحيث الوطن يلف وجهه بشملة الحرية ، ويداعب طفولة الفضاء ، وحيث الريح جسر لا ينهدم ، والمطر أقدام تعبر الهاوية ، قال للزمن أن يجري على سطح دمه ، ليعرف كيف يكون للشمس ، هي أيضا ، ثلجها الاخر ، ويكون للصمت هو أيضا ، هديره الاخر ، ويكون للعواصف هي أيضا ، أن تتحلق في رقص كوني ، ويكون للاشياء ، هي أيضا أجساد تغوي ·
وقال لجسده أن يخترق الاشياء عموديا ·
وتمتم : أنى للعالم أن يتحرك الا في وجهي ؟

... هكذا آثر أن يبقى جبلا ـ بركانا ، يسيطر على المشهد كله ، ويفتح لتحولاته مدى الجهات الاربع ·

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وازداد يقينا بأنه يسير في اتجاه الجمر · وازداد شعوره بأنه ينتمي الى سلالة اللهب ·

... وتذكر ، لا يعرف كيف ولماذا ، ـ تذكر صورة وصفية لشخص يحبه : « كان يسهر ويعمل : يميت آلاف الكلمات ، يحيي آلاف الكلمات ـ بقلق ، بحنين ، بلهفة ، ويجيش آلاف الصور ، ويستنفر آلاف التجارب ، ويموت هو نفسه ويحيا ، من أجل أن يخلق شكلا واحدا ممكنا للمستقبل » ·

وأخذ ورقة وكتب متسائلا : « متى يتخلص صديقي الاخر من عالم جسد يتحد برأس ليس له ، ومن عالم رأس يتحد بجسد ليس له ؟ » ·

ثم دون هذه الخاطرة : « ليكن كل يوم طوفانا يجرف ، ان لم يكن بداية تؤسس » ·

ادونيس

عبد الكبير الخطيبي

المغرب ، أفقاً للفكر

١ ـــ في التراث

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كثيرا ما تفلت مسألة المغرب من هؤلاء الذين يسكنون فيه . فجذور الانسان الطوبوغرافية لا تمنح كعطية بالولادة للذين يقيمون في الارض التي ولدوا فيها . أسير على هذه الارض ، وتضيء نظري شمس هـــذه البلاد ، واحيي وانا سائر وجوه البشر ، لكن ماذا تعني هذه الفقرة في مطلع هـــذا النص ؟

لهذا ننفصل رأسا عن معنى « التراث » الشائع . صحيح ان التراث هو ، بالنسبة الى الفكر ، راحة الموتى ، ارضيين وعليين . وتنبـــع هـــذه الراحة من الارض ، من ماضي الارض ، في قلب الذاكرة . تؤسس هـــذه الدعوة في ذاتها ملجأ التراث . فالتراث (الذاكرة الارض اللغة) لا يضيء الانسان الا بمقدار ما يستحق موته ، بين الموتى .

لهذا ننفصل رأسا عن معنى « التراث » الشائـــع · صحيح ان التراث هو عودة المنسي · ولا بد لهذه العودة من أن نستوقفها ونطرح عليهـــا الاسئلة لكي تدلنا على طريق الموتى الذين يتكلمون ، الذين يتحدثون معنا . بمـــاذا ينطق التراث ـــ كل تراث ؟ انه ينطق باقامة الالهي في قلوب البشر وعقولهم . وقد احتضنت الميتافيزيقا هذه الاقامة منذ نشأة الفكر . فالميتافيزيقا هي ، بمعنى ما ، سماء التراث الروحية . ان اداة التصدير « ميتا » (فيما وراء) تجمع بين مصير البشر ومصير الالهة ، بين الارض والسماء من اجل عودة الموتى الذين يتكلمون . غير ان كلام الموتى ، في هذه العودة ، شديد البأس دائما على فكرنا : فلسنا اطلاقا متأهبين كما ينبغي لكي نجابه هولهم .

٢ ـــ في الاختلاف الوحشي

اطلق **فانون** قبيل موته هذا النداء : « هيا ، ايها الرفقاء ، لقد انتهت اللعبة الاوروبية ، ولا بد من البحث عن شيء آخر » . التخلي عن اوروبا ، والابتعاد عنها الى الابد ؟ اليس هذا وهما ، ما دامت اوروبا تقيم في كياننا ؟ زدعلى ذلك ان الكائن العربي هو ، في مشكلته القصوى ، كما نعتقد ، **غرب** صعب المعالجة اكثر من اي وقت مضى ـــ في اختلافه .

اذا كان **الغرب** فينا ، لا كشيء خارجي مطلق ، بل كاختلاف نقارنه بدقة مع اختلاف آخر يدعونا هو نفسه الى التفكير فيه كما هو في رهان الفروقات(فروقات الوجود) ، اذا لم يعد **الغرب** اذن وهم تبلبلنا الخاص ، فان كل شي يبقى آنذاك للتأمل ـــ حتى الموت .

لنسم « الاختلاف الوحشي » بالانفصال الزائف الذي يقذف بالاخر في خارج مطلق . الاختلاف الوحشي يؤدي بشكل حتمي الى ضلال الهويات المجنونة : الثقافوية ، التاريخوية ، القوموية ، التزمتية الوطنية ، العرقية ... كانت هذه الدعوة الى الاختلاف الوحشي (الوحشي والساذج) السخط الذي لم نتأمله،في مرحلة زوال الاستعمار،ويظل نقدها **الغرب** اسير العداوة واسير هيغلية منحطة . وما نزال نتساءل : ما **الغرب** المعني ؟ ما الغرب الذي نعارضه بنا ، فينا نحن ؟ ومن نحن ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٣ ـــ في الهامش

ان فكر « النحن » الذي نتجه اليه لم يعد يتموضع او يبدل موضعه في الميتافيزيقا ، بل على هامشها . وهو هامش يقظ . « نحن » ، هذا التفريق غير المقول ، غير المدروس ، فيما وراء الآخرية الطغيانية والهويات العمياء . ان فكر هذا « النحن » هو هذا التقييد التاريخي الذي ينسج الكائن ـــ والذي ينسجه الكائن ـــ على هامش الميتافيزيقا . لا نقدر ان نستحق موتنا بغير ان نقلق الميتافيزيقا . هذا الاقلاق هو الذي يرجرج علاقتنا بالتراث .

ليس حديثنا تراثيا لانه يمجد **التراث** ، لكنه ليس منفصلا عن الوقت الراهن بشكل يكفي لكي نفهم قليلا جدا تراجع العرب (التاريخي) وانحدارهم كحضارة شاملة . لقد سقطت هذه الحضارة الشاملة ، بشكل ساطع ، بدءا من القرن الرابع عشر . ماذا حدث ؟ لا بد من استئناف الحوار مع سر هذا التراجع وهذا الانحدار نحو **الغرب** . كيف نضطلع بهذا التراجع وندرسه ، بشكل دقيق ؟ ما شأن هذا التراجع في اقلاق الميتافيزيقا ؟

٤ ــ في السيادة

الغرب، من جهة، سائر (منذ عصور) نحو هيمنة شاملة. وقد أسس **هيغل** هذا السر في مملكة **المعرفة المطلقة**. يمكن القول ان فكر **هيغل** يعبر عالم نظره الثاقب، كنسر اسطوري.

تعني هذه الاستعارة، مثلا، ان مسألة السيادة (الاستعمار، الامبريالية، السيطرة ...) مطروحة انطلاقا من النظر الهيغلي الذي ما تزال الماركسية مأسورة فيه. تحرير العبيد، ذلك هو، في الواقع، شعار الماركسية. الا ان الغرب كما هو، يجسد مصيرا ميتافيزيقيا وتاريخيا ينمو وفقا لارادة قوة جديدة: تعميم التقنية عالميا. وهي ارادة قوة لا غائية لها: لعل الانسان قد وصل الى هذه الارض متأخرا جدا، دائما، وهكذا استعبدته سيادة لا سيد لها، وضاع في التيه الى الابد. هل الانسان اذن خطأ في المسير؟

نحن العرب ايضا نصل متأخرين جدا الى عصر **التقنية**. كيف نقدر أن نأخذ نظامها دون أن نرغب بدورنا في أخذ نصيبنا من مملكة العالم؟ نريد ان نحرر مجتمعاتنا التي يهيمن عليها اللاهوت والتقنية، لكننا لا نحس كفاية ان فكر الاختلاف الوحشي هو وحده الذي يقدر ان يحانظ على حداد الميتافيزيقا (التقنية)، ويبدأ بتدمير **المعرفة المطلقة**. نحو هذا الحداد ينحدر مع ذلك **الغرب**، بطريقته الخاصة. ان أصلية الكائن توجهنا نحو جدارة الموت. اننا نسأل عشاق السيادة، الاقوياء العضلات: كيف يحب الانسان موته الخاص؟ أي تراجعه ــ كأثر تاريخي؟ من اجل ان يحتضن الموت في الاختلاف الذي تصعب معالجته.

٥ ــ في التراجع

ــ قبل ان نتابع هذا الحديث، نريد ان نعبر عن قلقنا حول منحى كلامك. لاية ميتافيزيقا تشير بمثل هذه الطريقة الحماسية؟ هل تتكلم (اذا قبلنا انك تتكلم) انطلاقا من تراثك؟ انطلاقا من الفلسفة اليونانية؟ الالمانية؟ نتساءل في الوقت نفسه اذا لم تكن هذه المسألة الاولى نفسها مفطاة بمسألة اللغة التي تكتب بها؟

ــ لا شيء من هذا كله، حتى تراثي نفسه، أعطي لي كما لو انه نعمة، الا اذا كانت النعمة هي تلك الرعشة المفيرة، رعشة الالهي والموتى. لكن، لا نبتعد عن اعتراضكم الاول، الذي اتبناه، ان كنا نسعى الى الشيء ذاته. على اية ميتافيزيقا نتكلم؟ المسألة تتصل بمجابهة غريبة: المجابهة بين

الميتافيزيقا الغربية (اليونانية في جوهرها) والميتافيزيقا الاسلامية ، كفكرين جذريين في **الكائن** . لنستعد كلامنا السابق على **التراث** . التراث يعبر عن عودة الموتى الذي يتكلمون . من نبع هذا الكلام ، ينبجس الكشف عن لغة اعلن انه لا تمكن محاكاتها (الاعجاز) : اللغة العربية . ان اللغة العربية ، كمكان ميتافيزيقي بامتياز،تجمع — في فكر المؤمن — بين الارض والسماء...

— وتفتح له ابواب الجنة ...

— لكن المتصوف يفتح عروقه .

— ان وعي المطلق في هذه اللغة التي لا تحاكى يرويه مجيء خارق : القرآن .

— نعم ، القرآن كصورة للالهي ...

— تحجب وجه الله ...

— الطريق التي يبدو انكم تسلكونها يونانية ، جذريا : فكر الالهي كحضور للكائن ، كحدث ... اما قيل وأعيد القول ان الفلسفة العربية يونانية في جوهرها !

— نعم ، وفقا لاتجاه فكري معين . أقول ، مثلا ، أن اله ارسطو ، داخل في **الاسلام** ، قبل مجيء **الاسلام** .

— هذه اشارة تفسر لماذا ابتكر العرب **لاهوت** ارسطو المشهور ، من اجل ان يلغوا ، بمعنى ما ، الوثنية اليونانية ، وينتزعوا من هذا الشعب اختلافه الذي يصعب على الوحدانية ان تعالجه .

— كان لهؤلاء العرب موهبة ابتكار حكايات جميلة .

— هل يكون اللاهوت حكاية جميلة ؟ قصة من اجل ابناء ضالين ؟

— ان الاشارة بذاتها الى (لاهوت ارسطو ، الخيالي) هي ، يقينا ، حكاية ذات دلالة . لكن لاحظوا ان الموقف التالي هو الذي يبدو لي خارقا ومفرطا على السواء : الاسلام الذي هو ميتافيزيقا الاله المحجوب (الاسلام يحجب ايضا وجه النساء، باعتبار ان الحوريات لا تمكن رؤيتهن في الدنيا الا في الجنة الصوفية) ۰ الاسلام، في مواجهة اليونان، فقد النظر ۰ وما نزال نرتجف من هذا الفقدان ، ونحاول ان ننظر . من ؟ أي شيء ؟ ان عمى الهوية يبلبل خطواتنا . لكن لعلنا نستمد من هذا العمى الذي هو نصيبنا ، قوتنا من اجل العودة الى ضياء الفكر . لهذا يتوجب علينا ان نحب تراجع العرب التاريخي ونقترب منه . علينا ، باختصار ، ان نتوجه نحو ليلهم .

— تتحدث احيانا عن العرب قائلا : « هم » . هل انت جزء من كوكب آخر ؟ ام انك اصطنعت ، على غرار المستشرقين ، نوعا آخر من العرب اللامرئيين ، الضائعين الى الابد في عودة الموتى ؟

— وعد للذات : ان تكون بلا حد عربية عن افراط ...

— او نقص .

ــ نعــم .

ــ هل قلت من هنيهة ان العرب آخذون في تغيير وجههم ؟

ــ بمقدار ما يقوم وجه الفكر ، المتراجع ، في ملاحظة **الاخر** المبتعد في ذاته : فكر الكائن والصحراء ، الهيام الصوفي والخنثوية . هذه القضايـا (المكبوتة اليوم) في الفكر العربي التقليدي يجب ان نحتضنها في نقدنـا المزدوج .

ــ لكن هذه العودة الى الذات يطالب بها التراثيون من كل جانب .

ــ لقد فقدت التراثوية معنى **التراث** . فالدعوة السلفية لتفسير الاصالة تكشف عن عقيدة اصلاحية تدعو للارتياب . هذا الهدف العقائدي يقوم على تحويل العرب الى شعب من اللاهوتيين السياسيين .

ــ في بلدان يسيطر عليها الفقر والاذلال ، تقومون بدعوة الاشبـاح . مع من تتحاورون ؟

ــ ندافع عن النقد المزدوج ، وعن الاختلاف الذي تصعب **معالجتـه** ، والذي سنتحدث عنه ، ان شئتم ، بعد قليل .

٦ ــ ثلاثة تحولات

هكذا ترتسم **مراكش** ، كأفق للفكر ، وفقا لثلاثة **تحولات** ، لثلاثـة خطوط كبرى :

ــ التراثوية . نسمي الميتافيزيقا التي تحولت الى لاهوت تراثوية . ويشير اللاهوت هنا الى فكر **الواحد الاحد** ، الموجود كوجود اول ، كعلـة اولــى .

ــ السلفية . نسمي الميتافيزيقا التي تحولت الى مذهب سلفية. ويشير المذهب هنا الى اخلاق سلوك سياسي ، الى تربية اجتماعية .

ــ العقلانية (السياسية ، الثقافوية ، التاريخانية ، الاجتماعية ...) نسمي الميتافيزيقا التي تحولـت الى تقنيـة ، عقلانية . وتشير العقلانية هنا الى تنظيم العالم بارادة قوة جديدة تقوم على الوضعية العلمية .

الميتافيزيقا التي تحولت الى لاهوت ومذهب وتقنية : تمكن مقاربة هذه التحولات الثلاثة بالتاريخ وبعلم الاجتماع . هكذانرى التمييز عنـد ايديولوجي مراكشي (عبد الله العروي) بين الشيخ والليبرالي والتقني . مثل هذا التمييز مفيد بلا ريب في التحليل النفسي ــ الايديولوجي ، لكنه لا يلامس قضية العالم العربي الا من بعيد . لماذا ؟ ان التمييز الذي اشرنا اليه هو ، في منطقه الخاص ، تمييز ناقص : اين مكان التراثوي اللامذهبي ، والتراثوي اللاهوتي بالفعل ؟ ثم ان ما نستخدمه على الاخص اليوم ومنـذ

أمد ، ليس مجرد صورة اختبارية من « ايديولوجية عربيةما » نصفها بأنها معاصرة ، وانما هو بالاحرى المصير التاريخي للعرب ، وتراجعهم وانحدارهم نحو **الغرب** ، من حيث ان هذا المصير، وهذا التراجع، وهذا الانحدار قائمة، منذ فجر الاسلام . التاريخي ليس التأريخي ، والايديولوجي مؤسس في الميتافيزيقا،والمعاصر متجه نحو عودة **الواحد** أو الشيء ذاته: ان مسألةالعرب ما يزال يحجبها ايديولوجيونا الذين تشغلهم كثيرا المشكلات السياسية الراهنة .

ان الميتافيزيقا (الالهيات) حاضرة كتفكير في الوجود والموجود ، كتفكير في الجوهر ، في الواحد والكثير ، منذ بداية الفلسفة في الاسلام (الكندي). هذه الفلسفة — على غرار اليونان — «تعزل»،بمعنى ما ، اللاهوت النظري لعلم الكلام الذي كانت مسألته الاساسية تدور حول حدوث الكلام الالهي أو قدمه . ان انحسار هذه الفلسفة (منذ القرن الثالث عشر) امر لم يدرس : كيف نحيط بمسألته ، هنا والان ؟

كانت الفلسفة العربية تعرف على طريقتها ما نتعلمه الان في **الغرب** . لقد نسينا الفباء مسألة الموجود والوجود ، الهوية والاختلاف ، وتتابع الثرثرة بلا حياء حول استعادة الهوية وحول الولادة العربية الثانية . ولادة ثانية لاي شيء ؟ الولادة من جديد في الفكر هي المصير المأثور للاشباح ، للموتى الذين يكلموننا . نحن تراثويون بنسيان التراث ، مذهبيون بنسيان فكر الكائن ، وتقنيون بالعبودية . من دجننا هكذا لكي يصبح مثل هذا النسيان شأنا يتكرر جيلا بعد جيل ؟

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

غير ان النسيان ليس العدم ، وليس هروب الزمن ، وانما تمسك به قوة اخلاقية فعالة وطاقة لاهوتية ضارية . التراثوية هي هذه الفعالية ، هذا الجهد المستبسل للعقاب والاكراه . لم نقل ما يكفي عن ان الحلم العميق للتراثوي هو ان يأخذ مكان الله ، ابديا وثابتا . وليس مدهشا ان ينتهي بنفي نفسه في سماء النظر الصافية .

٧ — في التاريخ

كل مجتمع يعيد كتابة المكان الذي يتأصل فيه ثانية ، فيما يعيد كتابة تاريخه ، وبهذه الحركة يسقط على الماضي ما يفلت منه في الحاضر . بلى ، ان التاريخ هو مسكن الانسان ومنبت هويته المتعددة . لكن نحو اي مكان تأريخي يتجه ؟

« لنمارس التاريخوية المعممة » : ذلك هو شعار عبد الله العروي . لا شك ان هذا التاريخوي يمتلك جدارة الارادة لاعادة التفكير في « الوعي

التاريخي » ، بالنسبة الى الايديولوجية العربية ، وبخاصة المغربية . انه يلح على معنى الاستمرارية التاريخية ، وعلى اهمية المراحل ذات الامد الطويل ، من اجل ان يرد الوضع الاستعماري و « تخلفنا الثقافي » (هذه عبارة له) الى مجال تاريخي كلي . اذن ، من اجل ان يدخل في عمل المؤرخين العرب ترتيبا نظريا آخر ، ورؤيا اخرى لانفسنا . يفضح العروي « استلاب المواطن » بالبحث الذي نشأ في المرحلة الاستعمارية ، او بالتراثوية التي تثبت تاريخ العرب في ماض حنيني . هذه الجهود كلها ضرورية ومفيدة . لكن المسألة التاريخية (مسألة الذروة والتراجع ، مسألة نمو الكائن في مصير الشعوب والعالم) قلصت في تاريخانية معممة ، لا تهدد الا مأزقه النظري الخاص . لم هذا ؟ ان العروي يرد التاريخ الى شمولية ميتافيزيقية ، تسيجهاالاستمرارية والعقلانية والميل الى النظام والارادة ، كما لو ان « عامل التاريخ » عقل مطلق ، قادر ان يسيطر على المصير . من جهة اخرى، يتيح العروي ، من حيث انه يريد ان يغير التاريخ ، اساسيا ، بقانون الاستمرارية ، ــ يتيح للحركة الاخرى ان تتسرب بين الاصابع،حركة الفرق، واللااستمرارية ، والفوضى ، واللاتماثل . هناك دائما خسارة لا تعوض في عنف الكائن (التاريخي) .

هذا المأزق النظري ، المأسور في الميتافيزيقا ، هو الذي جعله قريبا من الماركسية . غير ان الماركسية ، في احد اشكالها الاكثر صرامة ترفض :

ــ التاريخانية المتعالية (تاريخانية المجتمع الاقطاعي) التي تحددها المطلقات (الله ، النبوة ، القدر ...) ؛

ــ تاريخانية الفكر الليبرالي (القرن الثامن عشر الاوروبي) التي اوجدت بدائل تحل محل مطلقات التعالي ، وهي بدائل معلمنة : العقل ، الفرد ، الحرية ... فلقد حدث تغيير ايديولوجي ، لكن التربة الميتافيزيقية بقيت هي اياها .

لسنا ملزمين باتباع المسيرة ذاتها ، بأن نجتاز من جديد المراحل التي اجتازها **الغرب** . يجب ان ننطلق راسا ، من **الموجود**،من القائم هنا كمسألة. ان **آلتوسير** ، مثلا ، يدعي التاريخ ، وصراع الطبقات كقضية بلا باعث ولا غائية . لقد غير موقف الماركسية النظري ، دفعة واحدة ، في تجاوزه هذين النوعين من التاريخانية ، اللذين ذكرناهما . والواقع ان عمل العروي يبقى معلقا بينهما .

ما يلزمنا هو ان نتجاوز من الجوانب جميعا الصورة الضيقة التي نملكها عن انفسنا وعن الاخرين ، وان ندخل في المعرفة فسحة ذات محاور استراتيجية متعددة ، وان نفرغ الكتابة التاريخية من المطلقات (اللاهوت ، المركزية اللاهوتية ...) التي تقيد الزمان والمكان ، وتقيد جسم الشعب .

ان نخلخل بنقد يقظ ، نظام المعرفة السائد (من حيث اتى) ، هو ان

ندخل النظرية في الصراع الاجتماعي والسياسي. غير ان لهذا الصراع الحاضر لا حاليته المنسية التي يجب السير نحوها في عنف الكائن التأريخي ، في عالم تقبض عليه اكثر فاكثر ارادة قوة لا تقاوم .

ان ما يهدم تاريخانية العروي هذه هو امانتها للهوية الوحشيـة ، اي « لمسألة » ساذجة من مسائل الوجود . ومن هنا يخلط العروي بـين « الاخر » و « الغير » ، و « الاخرين » ، بين الانثروبولوجية الثقافية ، وفكر الاختلاف ، بين التاريخي والتأريخي . زد على ذلك ان آراءه المختلفة حول الوجود العربي تسقط من تلقائها : فلسنا بحاجة الى الالحاح على هشاشتها. يكتب ، مثلا : « منذ ثلاثة ارباع القرن ، يطرح العرب على انفسهم سؤالا وحيدا واحدا : من الاخر ، ومن انا ؟ » (الايديولوجية العربية ، ص ١٥) كما لو ان هذا السؤال ليس السؤال الجوهري لفكر الوجود ، باستمرار . فبأية سذاجة ينسى العروي مسألة الوجود والموجود ، **المؤتلف والمختلف** ، كما طرحت في الفلسفة اليونانية والفلسفة العربية . ان ايديولوجية العروي منهارة ، في اساسها .

٨ ــ في الشعب

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

من المعروف ان مراكش لم تلد ، بالمعنى الحقيقي ، من فكر فلسفي (عظيم) ، علمي أو ادبي . ان ابن خلدون ليس للمراكشيين وحدهم : فقد كانت رسالته عربية .

شاركت مراكش ، بشكل هامشي ، في تكوين الثقافة العلمية ، مع انها كانت مندمجة في الانتماء المزدوج الاندلسي ــ المغربي ولم تطور مراكش ، بلد الفلاحين والمحاربين وبناة الممالك الكبار ، ثقافة تاريخية . يفسر الباحثون هذه المسألة بغياب دولة منظمة بيروقراطيا بشكل قوي . لكن ، اذا كانت استمرارية الشعب في لفته (لفاته) فكيف نفهم تاريخ مراكش ؟

ما نزال نعجب ، مثـلا ، مـن ان البربر (المراكشيين ذوي الاصول القديمة) رفضوا بعناد ان يتبنوا ابجدية وكتابة . « التيفيناغ » اصطلاح بسيط لوضع العلامات يستخدم لمهمات يومية اولية . قد يفسر هذا الرفض للكتابة ، من بعض النواحي ، بالتاريخ وبعلم الاجتماع : تنظيم القبيلة المجزأ، لا مركزية السلطة المهيمنة ، غيـاب البيروقراطية القويـة ، عنف الغزوات الاستعمارية التي حالت دون وحدة البلاد .

بلى، جميع هذه القضايا مفيدة، بالنسبة الى قراءة موضوعية لمراكش. غير ان المسألة البعيدة ما تزال محجوبة : مراكش القديمة التي لا ابجديـة لها ، **تدخل في جسم الشعب** ، في جوف الطغيان التاريخي . وهو دخـول

مجيد احيانا : في الادب العربي (الدنيوي والروحي) ، في الوشم والزخرفة، في بهاء الغناء والرقص . ذلك مشهد يكشف عن ديونيزية مراكشية تنحدر دفعتها النشوى نحو **المحيط** .

مراكش البديعة هذه آخذة في الزوال ، تغطي اللامبالاة ذاكرتها . اننا ، بمعنى ما ، نتابع التهديم الذي بداه الاستعمار وعلم الاجناس . وليكن قولنا مفهوما : نحن لا ندعو الى الحنين الساذج للاصل القديم ، وانما نـدعو الى مراكش جذرية تخلصت من القانون اللاهوتي ومن سلطة العلموية .

ان على مراكش كأفق للفكر وكينبوع للفن ان تكون في مستوى جذرية **الوجود** هذه ، اي ان عليها ان تتجه نحو الزمن الجمع لمراكش لا تنسى ، والتي لا يمكن ان يحاصرها قانون البشر ولا السور الميتافيزيقي .

٩ ـ في الهوية العمياء

التراثوية ليست **التراث** ، انها نسيانه ، وهـي ، كنسيان ، تجعـل المذهب بديلا عن المسألة الوجودية : اولية كائن ثابت وابدي . وتريـد التراثوية ان تحافظ على هذه الثبوتية وهذه الابدية ، وتثبتهما الى الابد في شريعة البشر وفي امتلاك الاشياء .

غير ان الارادة المذهبية لا تقدر ان تتجلى الا في حقل « واقع » خائب في ذاته ، ملائم للوعي البائس . وتريد السلفية ان تتجاوز هذا المأزق . ان ارادتها عقدية : اصلاح انحطاط العالم وفساده . (راجع نصوص عـلال الفاسي العقدية) .

لا تقدر التراثوية ولا السلفية ان تكونا في علو **مراكش** ، كافق للفكر والفن . ما السبب ؟ لانهما ، بضياعهما في العالم المعاصر ، لم تعودا قادرتين على الانقلاب ضد سلطانهما اللدني واللاهوتي المركزي ، ولا ان تقوما بقفزة نظرية ، اي ان تتحاورا مع **الخارج** (الشر) الذي يفسدهما ويدمرهما من الداخـل .

تريد العقيدة السلفية ان تؤالف التقنية مع اللاهوت ، معتقدة انهـا تحقق بهذه المؤالفة المصطنعة اقتصادا مزدوجا :

ـ اقتصادا وسيليا : تصبح **التقنية** ، بحسبه ، اداة قابلة للاندماج في مجتمع كالمجتمع المراكشي ، دون ان تسيء هذه الاداة بشيء الى البنيـة الاجتماعية ـ الاقتصادية التي تسند السلفية ؛

ـ اقتصادا غائيا : ويفترض فيه ان **التقنية** مفرغة من القيم التـي تؤسسه . تصبح التقنية اذن قابلة لان تروضها وتوجهها الارادة السلفية وفقا لاهدافها الخاصة .

ان خللا فكريا كهذا يحدد شكلا من الهوية العمياء سائدا بوجه خاص .

١٠ — في الاختلاف الذي تصعب معالجته

— تتحدث عن **التقنية** بشكل غامض . يبدو انك تعتبرها احيانا لعنة شيطانية .

— ليست **التقنية الشر** في ذاته ، ولا **الخير** في ذاته . انها المصير الكوني للعلم . وانتشارها لا يقاومه أي مجتمع : فهل يمكن ايقاف مصير العالم ؟ حيث يقيم الانسان ، تكون التقنية مقيمة كأرض ثانية .

— وهذا يعني انها في كل مكان ، ايا كان المجتمع .

— نعم . لنأخذ مراكش ، مثلا . اننا نستورد الاشياء ونستورد ما يسمى بنماذج التطور . لهذه النماذج فعالية وقابلية على التكيف عظيمة ، قليلا او كثيرا .

— قد تفيد في القضاء على الفقر . يمكن تحقيق مستوى ما من النمو الاقتصادي بحسب المخططات الدقيقة قليلا او كثيرا ...

— الدقيقة بقدر ما يكون جسم الانسان نفسه ذخيرة عمل يمكن حسابها : نوعية حياته ، ونتاجه ، وموته .

— كيف تصبح هذه الالات وهذه النماذج المستوردة ؟

— تخلق صورة ، او تصورا مزدوجا عن نظامها . هكذا تنتج تكنوقراطيات محلية للسهر على ادارتها . ان فعل التراكم هذا هو ، بذاته ، غير محدود . فنحن لا نرى نهايته . اننا نستورد مع هذه الالات وهذه النماذج نوعا من العلاقة بين الانسان ونفسه ، والانسان والطبيعة ، ونوعا من العلاقة بين الانسان واشباهه ، الانسان والوجود ...

— هل يمكن استيراد مثل هذه العلاقة الوجودية ؟

— كنا في صدد الكلام على صورة التقنية .

— ماذا تقصد ؟

— حسنا لنتكلم بسرعة على مسألة **هيدغر** الكبرى عن**التقنية** ، من حيث انها « ميتافيزيقا مكتملة » . حيث يمر **الغرب** ، يرسم على طريقه ، فكر **هيدغر** . حيث يظهر **الشرق** ، يقابل في طريقه وجه **هيدغر** . هذا الوجه هو وجه فكر الوجود ، فكر الاختلاف . بين **اليونان** وفكر **هيدغر** ، بين **الشرق** والغرب ، انبثق شعاع من الضوء لا ينسى . ليس **مارتن هيدغر** ، في القرن العشرين ، فيلسوفا بين آخرين . انه ذلك الذي يسهر على حداد الفكر الغربي . ومن هنا كانت مسألة التقنية تقلقه وتعذبه .

— هذا العذاب بأي شيء هو عذابنا ؟

— كنا نقول اذن ، متابعة لمنظومة هيدغر الجنازية ، ان **التقنية** ،

« كميتافيزيقا مكتملة » ، وكقوة ارادة هي اساس انذار كوني جديد يدعو البشر ــ اكثر من أي وقت مضى ــ الى سماع **الكائن** .

ــ ومع ذلك ، الح **هيدغر** كثيرا على تدمير العالم ، ومصير الانسان الذي تحول الى دابــة .

ــ الدلائل التي تؤيد عـذابه قائمة . انظروا حولكـم . انظروا في داخلكم ! الشعر نفسه يعتبر اليوم حساب كلمات ، واستراتيجية نصية . لنترك الكلام اليوم على « الالات المتشهية » . غير ان فكر **هيدغر** هـو ايضا ثاقب كضوء البلور . تعني هذه الاستعارة ، مثلا ، ان **التقنية** ليست **الشر** (برهان انسانوي ضعيف جدا) ، وانما هي مسألة عن معنى الكائن .

ــ صحيح ، اذا قبلنا هذه الاراء . لكن ، لنعد الى ما يربطنا بجوهـر **التقنية** . فالتقنية ، على كل حال ، من اصل غربي . انها بالنسبة الينـا ، ارادة قوة مهيمنة واستعمارية . انها ، بمعنى ما ، خاتمة **المعرفة المطلقــة** . هل نقدر ان نحول لصالحنا ارادة القوة الخارقة هذه ؟

ــ لصالحنا ؟ نحن ؟ من نحن ؟ نحن في جوهر التقنية ؟ ليس **الشرق** حركة بسيطة (جدلية ، تأملية ، ثقافية ...) نحو **الغرب** . **ان احدهما هو بالنسبة الى الاخر البداية والنهاية** . ولهذا فان كتابة هيغل عن الشمسين (**الشرق** كشمس خارجية **والغرب** كشمس داخلية في الفكر الكوني) انما هي أسيرة الحقل الميتافيزيقي .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ــ ماذا يعني هذا التشبيه في حديثنا عن **التقنية** وصورتها ، ان كنت ما تزال تتذكر عقدة حوارنا ؟

ــ جوهر التقنية فرد اوحد . وهو ، من حيث انه اوحد فرد ، كوني ، ايا كانت طريقة انتشاره . وللاوحد تأثيراتــه الصوريـة ، والانكفائيــة ، والاخفائية ، والاختلافية . نسمي هذا المشهد كله **صورة التقنية او ظلها** .

ــ يعني ؟

ــ جوهر **التقنية** مزدوج بالنسبة الى التربة الميتافيزيقية في **الاسلام** ولغته . قلنا سابقا ان **اله ارسطو** دخل في **الاسلام** قبل ظهوره . كذلك يمهد « **الاورغانون** » لمصير **التقنية** الكوني . لهذا يجب ان نركز انتباهنا على المواجهة بين هذين النوعين من الميتافيزيقا ، الذي يمحو احدهما الاخر . اننا مأسورون في هذا الفرق ، في مبادرة جديدة .

ــ اهذا هو ما تسميه « الاختلاف الذي تصعب معالجته » ؟

ــ نعم . وهناك فروقات اخرى ، انقطاعات اخرى ، تثير العنف لدى جميع الاطراف . الهوية العمياء والاختلاف الوحشي من الادلة البارزة . الاختلاف الذي تصعب معالجته هو كف يد الميتافيزيقا بنقد مزدوج، بكفاح مزدوج ، بموت مزدوج .

ــ بنقد مزدوج ؟

ــ نقد هذين النوعين من الميتافيزيقا ، ونقد المواجهة بينهما . الواقع

ان هناك خيارا ، خيارا وحيدا ممكنا : التأمل في مراكش كما **هي** ، كموقع طوبوغرافي بين **الشرق والغرب** . ما تزال **مراكش** ، كأفق للفكر ، تتمذر على التسمية . ينبغي ، من جهة ، ان نصغي اليها ترن في لغتها (لغانها) الخاصة، ومن جهة ثانية ، وحده **الخارج** الذي اعيد فيه التأمل ، وازيح عن مركزه ، وخرب ، وحول عن تحديداته المهيمنة ، هو الذي يمكن ان يبعدنا عن الهوية العمياء والاختلاف الوحشي . وحده **الخارج** الذي اعيد النظر فيه ، يقدر ، ان يمزق حنيننا الى **الاب** ، ويقتلعه من التربة الميتافيزيقية . او على **الاقل** يوجهه نحو مثل هذا الاقتلاع . نحو فكر سيد ، يتيم في غاية اليتم . ذلك هو المنحدر الاخر من الاختلاف الذي تصعب معالجته ، وتلك هي علاقتنا بفكر اختلاف كهذا .

— ماذا يعني اذاك « الموت المزدوج » ؟

— افصح عن ذلك **هيراقليطس** الالاهـي بمقتضى صوته الغـامض : « خالدون فانون ، فانون خالدون ، يحيون بموت اولئك ، ويموتون بحياة هؤلاء » . ان جدارة الانسان هي ان يستحق موته ، بين الموتى ، فهـل تفهمونني ؟

عبد الكبير الخطيبي
(الرباط)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اذوار سعيد

تأملات حول البداية

— ١ —

ما البداية ، واين ، او متى ؟ اذا كنت قد بدأت بالكتابة ، مثلا ، وكان السطر قد اخذ مساره فوق الصفحة ، فهل هذا هو كل ما حصل بالفعل ؟ الجواب طبعا لا . ذلك انني في فعل التساؤل عن معنى « البداية » ابدو كأنني تميزت ملامح من الاهمية غامضة في موضع لم يكن يظن انها توجد فيه من قبل . يقترح ليفي ـ شتراوس C. Levi - Strauss أن تكوين منطق العقل لا يسمح ابدا بايضاح المبدأ الذي يقوم عليه تصنيف ما بشكل مسبق، وانما يتم اكتشاف هذا المبدأ استدلاليا وفي مرحلة بعدية . اضف الى ذلك ان اللغة ، وهي على ما يبدو اكثر الادوات التي يستعملها الانسان في عملية التصنيف تأثيرا ، ليست في راي ليفي شتراوس الا «اجمالا لا تأمليا للعقل الانسائي له منطقه الخاص الذي لا يعرف الانسان عنه شيئا » . ان تحديد نقطة ما بأنها بداية يعني تصنيفها بعد ظهورها ـ حتى اذا لم يكن هذا ، كما سأحاول ان اوضح ، يعني بالضرورة ان استعمال الانسان للغة في دراسة البدايات عمل عقيم . ومع ذلك فاننا كثيرا ما نتجاوز البداية ونخلفها وراءنا، فنصبح في تأملنا موضوع البداية مثل السيد جوردان عند موليير،اذ نكتسب احتراما متأخرا لما كنا دائما نفعله في مجرى حياتنا اليومية بصورة عادية جدا . ولا يبدو تصنيف شيء ما بداية اكثر اهمية من ذي قبل الا الان ، ونحن نتساءل عن موضوع البدايات . ونجد انفسنا نرد بالقول اننا نعرف الان كما عرفنا دائما كيف نبدأ ـ سواء اكان ذلك في مجال الكلام او الشعور او التفكير او القيام بعمل معين بدلا من آخر ـ وأننا سنعرف دائما كيف نبدأ . اذا كانت هذه هي البداية ، فان هذا هو ما نفعله . متى ؟ اين ؟ كيف؟ في البداية .

ان تركيب الجملة المفسرة لمعناها والقائلة بأن احدنا يبدأ عند البداية ، يعتمد على قابلية كل من العقل واللغة على ان يعكسا نفسيهما ، ويتحركا من الحاضر الى الماضي ثم الى الحاضر ثانية ، من وضع معقد الى بساطة سالفة ثم الى التعقيد من جديد ، من نقطة الى اخرى ، كأنهما يتحركان داخل دائرة . والقدرة على القيام بمثل هذه الاشياء هي ما يجعل الفكر مفهوما وقريبا من حافة الغموض في الوقت نفسه . من الواضح اننا نعرف معنى ان يبدأ المرء ، فما الذي يقودنا الى الشك بهذا اليقين بتذكير انفسنا بأنه ، في عالم الفكر ، ليست البداية في الواقع لعبة لمبتدىء ؟

نحن نسخر من المفكر الساذج الذي يمضي قدما ليدعي امكانية قلب ترتيب الكون بسرعة بعد ان يكتشف ان الفكر يمكن ان يعكس نفسه ... ومع ذلك فاننا لا نتردد في التأكيد احيانا على مثل هذه المعكوسية لنبرهن على صحة نقطة ما ، او لنتحرك في اتجاه آخر .. ان ثوريا مثل لينين يمتلك حساسية خاصة تجاه الشيوعية اليسارية لانه يعرف ان المعكوسية يمكن ان تكون قوة وقيدا ، لا رغبة مطلقة فقط او صياغة شعارات .. وثمة مفكر آخر هو : جوناثان سويفت Jonathan Swift يعتقد ان كلا من اللغة والسياسة امر قابل للعكس مما يجعله يشعر ، شأن لينين ، بحقه في الحكم على عملية عكس معينة بأنها واقعية او غير واقعية .. فالمخططون في الكتاب الثالث من **رحلات غليفر** Gulliver's Travels الذين يشيدون بيوتا بدءاً من السقف يعيشون في عالم خيالي من المعكوسية . لكن من يقدر على منافسة سويفت المؤلف العنيد في كتاباته السياسية وفي اصراره على ان قراءه يجب ان يروا الامور بوضوح تام منذ البداية .. اي انه اراد عكس الاتجاه الهدام نحو الحرب في السياسة الاوروبية والنمو السرطاني للالفاظ الجديدة واللهجات الخاصة في اللغة الانكليزية .

ان الميزة الخاصة **لرحلات غليفر** من ناحية البدايات والمعكوسية هي ان سويفت يبدو كأنه صمم الكتاب مجموعة من التجارب في الاتجاهات المتحولة .. لقد فعل هذا كما لو كان يسأل نفسه ما الذي سينتج مثلا عن تبديل ابعاد الانسان من ابعاد عادية الى صغيرة جدا ، او من ابعاد صغيرة الى عملاقة ، او من انسانية الى حيوانية . وبينما تكتفي معظم كتب اليوتوبيا (المدينة الفاضلة) بتبديل واحد او بداية جديدة واحدة او عملية عكس واحدة فان **رحلات غوليفر** لا تكتفي بهذا مما يجعلها ذات ميزة خاصة في سياق بحثنا الراهن . فالرحلة الثالثة لا تدور حول اتجاهات مغيرة (كما هو الحال في امكنة مثل ليليبت Lilliput وبروبنغناغ Brobdingnag ووغنملاند Houghnknmland بل حول تغيير الاتجاهات بصورة مستمرة كطريقة للحياة من هنا التأثير التشذيبي الغريب على غليفر لرؤيته للسترولدبروغز Struldbrugs المخلوقات التي يؤدي كونها غير فانية الى عكس الهدف الفاني للحياة الانسانية الى الابد بالغائه نهائيا ، مما يحيل الحياة الى نوع من

البداية الدائمة التجدد . لكن سويفت يركز معظم تجاربه التي لا تكبح في عملية عكس الامور في اكاديمية لاغادو Academy of Lagado : « كان اول رجل رايته هزيلا ، يغطي السخام وجهه ويديه، ذا لحية وشعر طويلين، اشعث الرأس محروقا في امكنة عدة . اما ثيابه وقميصه وجلده فكانت كلها ذات لون واحد ، وكان قد امضى ثماني سنوات يحاول استخراج فاصوليا الشمس من الخيار ليضعها في قوارير محكمة السد ، ثم يطلقها لتدفىء الهـواء في فصول الصيف القاسية الفجة .

ثم دخلت حجرة اخرى لكنني سرعان ما اردت الخروج منها لان رائحة كريهة مرعبة كادت تخنقني . غير ان مرشدي دفع بي الى الامام وناشدني هامسا ان لا اسيء التصرف ، وكان المخطط في هذه الزنزانة اقدم تلامـذة الاكاديمية . وكان عمله منذ دخوله الاكاديمية هو محاولة اعادة براز الانسان الى الطعام الاصلي الذي نتج عنه وذلك بالفصل بين اجزائه المختلفة ، وازالة الصبغة التي يكتسبها من الصفراء بحيث تتبخر الرائحة الكريهـة وتزال نفايات اللعـاب » .

وبالرغم من صمت غليفر الدال على خوفه ازاء القيمة العلمية لمثل هذه التجارب فان قراء الكتاب الثالث لايمكنان يشكوا بازدراء سويفت واحتقاره لها ... اما بالنسبة لحرب وراثة العرش الاسباني التي كانت قائمة عندئذ فقد كان موقف سويفت المتحزب في ١٧١١ (بصفته كاتبا كلفتـه حكومـة المحافظين القائمة بمهاجمة حكومة الاحرار السابقة) لا يقل ازدراء . سوى ان كتابته في تلك الفترة التي تسبق **رحلات غليفر** بخمسة عشرعاما تدل على ان اعتراض سويفت على تلك الحرب كان في غاية الخيالية رغم انها كانت قد كلفت الملايين واستهلكت آلاف الارواح على مدى عشر سنين ، ودعوته الى سلام فوري مع فرنسا تجعله يبدو كأنه يتجاهل تماما الدوافع التي قادت الى محاربة فرنسا ، ويحمل عمله الرئيسي في هذه الفترة عنوان « سلوك الحلفاء والحكومة السابقة في بدء الحرب الحالية واستمرارها » . وهذه جملة من خاتمة المقال : « وهل تكمن مصلحتنا اذن في الاستمرار في هـذه الحرب القاتلة التي ليس لها هدف عملي يمكن تحقيقه ام في البحث عن ملجأ ناوي اليه قبل العاصفة ؟ » . لكن اللغة المحلية لا تقل صعوبة عن الحرب نفسها ، لذا اراد سويفت ايضا القيام بعملية العكس التي لو قدر لها الظهور في **رحلات غليفر** ، لكنا سميناها « بالاسقاط » . وقدم كاتبنا اقتراحا الى ايرل اكسفورد سنة ١٧١٢ « لتصحيح اللغة الانكليزية وتحسينها وتثبيتها » يدين فيه « دخول الرطانة الطائشة » و « التشويهات » و « الاختصارات » ودوام « الانحدار الى البربرية » في كل نواحي اللغـة الانكليزيـة واقترح سويفت انتقاء مجموعة من الاشخاص « ليجتمعوا في مكان وزمان محددين لتكريس قواعد معينة تثبت اللغة وتحميها من الانحدار مرة اخرى » . وكل ذلك بالرغم من الواقع ، ولان سويفت كان يريد الارتداد الى « تلك البساطة

التي هي احدى اكمل الصفات التي يمكن ان تتحلى بها لغة ما » .

ومثل عدد كبير من الكتاب ، يسبغ سويفت على البساطة ميزة خاصة، وهو مبدأ ترتبط به افكار كثيرة عن الاسبقية والجدة،والاساس، فالكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة هما ظاهرتان للبساطة . لان المهم في الكلاسيكية وفي نوعية التأمل الذي تشكل جزءا منه (الاهتمام بالقديم واضفاء قيمة خاصة على « المصطلحات البدائية ») ، هو في رأيي ان ما هو بسيط يكتسب اهمية خاصة لانه اتى اولا ولانه بدا ما استطاع الاستمرار والبقاء . وبذا فان الاول **بكونه** اولا ولانه **البداية** يصبح متميزا . ومعظم النماذج اليوتوبية تستمد قوتها من مثل هذا المنطق . فالبداية بكونها النقطة الاولى في استمرارية ما ، لها قوة خارقة سواء في التاريخ او السياسة او النظم الفكرية — وقد يحافظ كل من هذه المجالات على اسطورة يوتوبية بادئة من نوع ما كدليل على هويته المتميزة .

وان نكون قد بدانا يعني ان نكون اول من قام بعمل ما . اول من استهل سياقا لا يتصل مع غيره من السياقات . ولننظر الى مؤسسي السلالات والامبراطوريات والامم (اينياس ، وسايروس وواشنطن) ، الى خالقي التقاليد وعوالم البحث وطرائق الدراسة (موسى ولوثر ونيوتن وبيكن) ، والى المرتادين والمكتشفين على اختلافهم من ارخميدس الى سكوت والى المحرضين على الثورات وقادتها (كوبرنيكوس ، ولينين ، وفرويد) ويرتبط بهؤلاء الاشخاص المبدعون او غريبو الاطوار ، مثل الدكتور جونسن الذين ما نفتأ نذكرهم لقيامهم بعمل ما بطريقتهم الغريبة الشاذة رغم انهم لم يستطيعوا تغيير اطر الحياة بصورة جذرية .

ان تمييز بداية ما ، لا سيما بداية حركة تاريخية او طريقة تفكير معينة ونسبتها الى شخص ، هو بالطبع عمل يدل على فهم تاريخي ، بل انه لاكثر من ذلك . اذ يمكن وصفه بأنه عمل قصدي — بمعنى انه عمل يشير الى ان الشخص (س) هو مؤسس استمرارية (ي) (ولنقل حركة ما) ويتضمن مثل هذا العمل ان قيمة (س) تكمن في كونه تعمد (ي) ومع ان هنالك طرائق اخرى لتمييز البدايات ، فان هذه الطريقة تتجنب سلبية « الاصول » بأن تحل فعل البدء القصدي ، لفرد ما ، محل الوجود الاكثر عرضية « للظروف » وأغلب الظن أن سبب استمرار جاذبية اسطورة مثل اسطورة هرقل هو ان العقل عند تعامله مع الماضي السحيق يفضل التفكير بشخص رشيمي قوي على التمحيص في اكوام من الايضاحات. ولا يعني ذلك ان شخصا بادئا مثل ايناس او لوثر لا يتعدى كونه اقنوما Hypostas's . **اذ عليه في** الواقع ان يفي بشروط منطق صارم افتتاحي حيث خلق السلطة ذو اهمية قصوى ، لكونه اولا قد حقق الخطوة الجبارة ، وهي انه اول من فعل شيئا ما للمرة الاولى ، وتلك مأثرة اصيلة تتزايد قيمتها ، وهنا يكمن التناقض ، بالضبط لان هذه الخطوة تكررت بعد ذلك مرارا . وها هي روزا لوكسمبورغ

R. Luxemburg على سبيل المثال تنتقد الثورة الروسية ومع ذلــك تستطيع ان تستنتج ان :

« الموضوع ليس موضوع هذا النوع الثانوي من التكتيك او ذاك ، بل هو قدرة البروليتاريا على العمل وقوة الفعل لديها ، وارادة القوة لـدى الاشتراكية بحد ذاتها . بهذا كان لينين وتروتسكي ورفاقهما **الاول** ، هــم الذين مضوا قدما كمثل للبروليتاريا في العالم ، وما زالوا الوحيدين حتى الان الذين يستطيعون النداء مع هورتن Huttern « لقد جرؤنا » !

ذلك هو الجوهري **والثابت** في السياسة البلشفية **وبهذا** المعنى تكون الخدمة التي أدوها هي الخدمة التاريخية الخالدة بمسيرتهم علــى رأس البروليتاريا العالمية لانتزاع القوة السياسية والتصنيف العلمي لمشكلة تحقيق الاشتراكيــة » .

تنطوي حجة لوكسمبورغ على الايمان بأن « الخلود » و « الفذاذة » Uniqueness معا يمكنان قيمة ثابتة · وتنعكس ضرورة خلق سلطة لبداية ما ايضا في فعل تحقيق الانقطاع والتحول : وبينما نجد في هذا الفعل انفصاما واضحا عن الماضي فان عليه ايضا ربط الاتجاه الجديد بسلطة قائمة لمغامرة موازية اكثر مما عليه ربطه بمغامرة فريدة من نوعها فرادة مطلقة . ويصف مقال اريك اريكسون E. Erikson « المحلل النفسي الاول » (وهو مقاله التذكاري عن فرويد) هذه الظاهرة بدقة في الكثــير من تعقيداتهــا الساحرة . فبينما يصور اريكسن فرويد في سيــاق « ابعــاد الاكتشــاف المتوحد » ، فانه يستمر في تذكيرنا بان فرويد كان دائما طبيبا :

« يبدو ان مكونا من مكونات بدايات الرجل الخلاق هو تغيير مجــال عمله والاحتفاظ مع ذلك بطريقة العمل التي اصبحت جزءا من هويته الاولى كباحث . فقد سبق لفرويد ان استقصى طبيعة الافات الدماغية بتشريح ادمغة الحيوانات الصغيرة والاجنة ، ولذا فقد درس الان الذكريات باعتبارها عينات تمثل حالة المريض العاطفية ... وهكذا فان البحث عن احداث عنيفة الاثر في ما قبل التاريخ المنسي لشخص ما ، وفي طفولته المبكرة حل محــل البحث عن الافات في مرحلة التطور الاولى » .

ويلاحظ اريكسون ان فكرة البحث بقيت قائمة ، فيمضي ليصف لنا تحولا مرافقا في الفكرة ذاتها . وهكذا تكتسب بداية علم جديد سلطتها ــ عندما تشير باتجاه استمرارية تصوغها ــ بل عندما تتعمد هذه الاستمرارية ــ مما يسميه اريكسن بالمتناسقات Coordinates فالتحليل النفساني يعيد توضيع عناصر قديمة وتوزيعها ويرتبها بشكل منقطع عــن الطريقــة التقليدية لكنه مواز لها . لاحظ التعابير التي يشدد عليها اريكسن فيما يلي ــ لان لكل واحدة من الجمل المتناسقة معنى في القــانون وفي فن العمارة ، بالاضافة الى معناها في علم النفس التقليدي :

« فأبعاد اكتشاف فرويد اذن موجودة في ثالوث يبقى ، بطرق متنوعة ،

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

اساسيا في عملية التحليل النفسي ، وكذلك في تطبيقاته ايضا . انه ثالوث عقد العلاج therapeutic contract تصميم مفهومي Conceptuel Design وتحليل النفس المنتظم Systematic self-analysis

ويختم اريكسن بحثه بتذكر اهتمام فرويد المبكر بالقانون كمهنة واهتمامه المتأخر بموسى :

« وقد اختار لنفسه بكبرياء كالحة دور من يفتح آفاقا من الحقول الخصبة يزرعها غيره فيما بعد . وحين ننظر خلفنا الى بدايات عمله ، وامامنا الى مدلولاته ، فاننا قد نستطيع المجازفة بالقول : ان فرويد الطبيب عندما وجد وسيلة لشفاء نفسه في عملية العلاج العاطفي نفسها اعطى اساسا ، مبدأ عقليا نفسانيا جديدا لقوانين الانسان . وقد خطا خطوة حاسمة نحو النفوذ الحقيقي الى داخل كل ما هو نفسي عن طريق ما هو تقني وسياسي في حياة الانسان » .

وقد نتج عن اكتشافات فرويد المتوحدة ما يسميه فوكو Foucault بالاستطرادية اي امكانية وقوانين تشكيل نصوص لاحقة ، هذه السلطة في بدايات فرويد هي التي تحظى باهتمام اريكسن ، شأنه في ذلك شأن اي مهتم بالفكر الحديث .

دعونا اذن نضع تعريفا عاما لاية بداية تقتضي عكس الامور ، واحداث تغيير في الاتجاه واقامة حركة ثابتة تستاثر تدريجيا بالمزيد من اهتمامنا . ان بداية كهذه تمنح السلطة والحق بالتصرف وتشكل توثيقا لما ينبع منها ، اما بالنسبة لما سبقها فان البداية ، كما سبق القول ، تشكل انقطاعا (سواء اكان ذلك مفروضا بصورة حاسمة اولا) . وفي حالة كتاب مثل **كتاب الشعر** لارسطو فان النص يمنح سلطة للكثير مما ندعوه بالنقد الادبي ، لكننا مع ذلك لا يمكن ان نتناسى ان السلطة تحد بقدر ما تمنح السلطة لان ثمة افكارا لا يمكن التعبير عنها « طبقا لفرويد » (أو لارسطو) ومثال ذلك ان الاستطرادية التي نربطها بفرويد او ارسطو ليست مجرد تكرار لعدد قليل من الافكار بل هي اقامة الفكر ، والاستمراريات ، والكلمات بصورة منحت السلطة (استطرادا) من قبل فرويد وأرسطو على التوالي .

وهكذا تكون بداية ما مقبولة ، بينما تكون بداية اخرى مماثلة لها في زمان ومكان آخرين غير مقبولة . فما الشروط التي تسمح لنا بتسمية شيء ما بداية ؟

يجب قبل كل شيء ان تتوفر الرغبة والارادة والحرية الحقيقية التي تمكننا من عكس انفسنا ومن ان نقبل ، هكذا ، المخاطر الكامنة في التمزق والانقطاع اذ انه سواء أنظر المرء لكي يرى أين ومتى بدأ او لكي يكتنه امكانية ان يبدأ فانه يستحيل عليه الاستمرار كما هو . لكن من الصعب جدا على اية حال ان يبدأ الانسان من نقطة جديدة كليا . لان العادات والولاءات والضغوط

التي تمنع تبديل عملية قائمة بأخرى جديدة كثيرة جدا . عندما يختار اله العهد القديم مثلا ، ان يبدأ العالم ثانية فانه لفعل ذلك بدءا من نوح كانت الامور قد ساءت جدا ولان البدء من جديد امتياز للاله فانه يرغب في بداية جديدة · لكن من الشيق ان الاله نفسه لا يبدأ تماما من لا شيء اذ أن نوحا وسفينته يشكلان جزءا من العالم القديم يبدأ به العالم الجديد. يقول ديكارت في **قواعد لارشاد العقل**، كما لو كان يعلق بصورة غير مباشرة على وضع خاص للبدايات : « ان العقل الانساني يحتوي على ما يمكن ان نسميه الهيا ، حيث تتناثر الاصول الاولى لطرائق التفكير المفيدة ، وبالتالي فانها مهما تجاهلناها وخنقناها بالدراسات الدخيلة ، غالبا ما تحمل ثمارا بمحض ارادتها . ويشكل كل مخلوق بشري نسخة من الالهي ، أو هذا ما يبدو أن ديكارت يقوله · وهكذا فان ما يبدو تلقائيا في الانسان يعود في الواقع الى استعادة الانسان لارتباطه الاصلي مع الله لا اكثر .

البدء يعني عكس سياق تقدم الانسان من اجل الثمار الالهية ويميل فهم فيكو Vico ، « للالهي » دائما وبشكل غريب نحو الرجم بالغيب او النبوءة ، اللذين يربط بهما كذلك وضع الخرافات او نظم الشعر ، لان الواقع هو ان ثمة شيئا لا يمكن ان تنكر شاعريته في البدايات الجديدة : « في البدء كان الكلمة » .

قبل ان تصبح البداية بداية ينبغي التفكير بامكانية حصولها والقبول بامكانية حدوثها ، وخاصة فيما يتعلق بفاتحة رسمية ومخصصة لعمل ادبي ما . وعلى النقيض من ذلك فان معضلة **حكاية حوض استحمام** لسويفت تكمن في ان مؤلفها لا يعتقد فعلا ان بمقدوره ان يبدأها . ان عمل العقل ، اذا رغبنا اتمامه ، يتطلب احيانا امكانية الحرية وحالة نظافة جديدة وتوقا الى ما نريد التوصل اليه وتخصيصا جديدا متميزا . ولا يحتمل ان يحاول احد اليوم القيام بعمل شامل واخير كالعمل الذي قام به هربرت سبنسر H. Spencer في مبادىء اولية (١٨٦٢) لكن ثقته بامكانية ايجاد حركة جديدة بغض النظر عن افقها واهدافها لا تزال تحتفظ بقوتها الدافعة وعلى العقل ان يملك مثل هذه الثقة في سياق عملياته المستمرة سواء أكانت تاريخية او اجتماعية او علمية او نفسية او شعرية ، وبتعبير آخر ، ينبغي ان تكون اطاعة وصية بولس للرومان « تحولوا عن طريق تجديد عقولكم » او الاتفاق مع ماركس في قوله ، عندما صحح الماديين الذين سبقوه « المسألة .. هي ان نغير العالم » ، أمرا ممكنا .

في النهاية وبصورة شبه حتمية بالنسبة للكاتب او المؤرخ او الفيلسوف فان البداية سوف تظهر عن طريق التأمل ، ومن المؤسف انها ربما تكون قد شغلته سلفا بوعيه لدى صعوبتها وهذا صحيح سواء أكان احدنا يفكر بالبدايات في الماضي او في الحاضر او حتى في المستقبل ولذا فان اريكسن ، يتساءل على المستوى العملي جدا : اين يبدأ كتابة سيرة حياة رجل عظيم :

« كيف ينظر الانسان الى رجل عظيم على انه عظيم ؟ لصفة بحد ذاتها تشير الى ان شيئا ما في هذا الرجل اكبر من ان نستوعبه واكثر هيبة والتماعا من ان نحيط به » ورغم ان يوهان هويزنغا J. Huizinga يعترف بأن التاريخ يتعامل بشكل ما مع الحقائق ، فانه يود ان يعرف كيفية البدء بتمييز « حقيقة » ما :

« الى أي مدى يستطيع احدنا ان يعزل عن الجريان الدائم لوحدات متباينة مجموعات محددة ومتماسكة على انها كيان او ظواهر ويخضعها للعقل ؟ وبكلمات اخرى ، ما هي الوحدات ؟ (ما هي الامور المتكاملة القائمة بذاتها اذا اردنا ان نقدم للكلمة الالمانية Ganzheiten مرادفا عربيا) ما هذه الامور في عالم تاريخي حيث تكون ابسط الاشياء معقدة دائما تعقيدا لا نهائيا ؟

ويعترف اريك آورباك E. Auerbach بأسى ان « حياة الانسان الواحد اقصر من ان تكفي حتى لوضع الخطوات التمهيدية » لما يسميه بالعمل الذي يمثل عملية تركيب ادبية او تاريخية ، لان هذه المهمة تعصى حتى على العقل ذي الاتجاه الوحيد الضيق في تصميمه المطلق :

« فالباحث الذي لا يقصر عمله بصورة دائمة على حقل ضيق من الاختصاص وعلى عالم من المفهومات يشاركه فيه عدد صغير من زملائه الذين يشاركونه تفكيره ، يعيش في وسط من الانطباعات والمهمات التي تطلب منه ويستحيل على الباحث اعطاء هذه الامور حقها بشكل لائق . ومع ذلك فان قصر الاختصاص على حقل واحد يصبح اكثر صعوبة يوما بعد يوم . أن يكون الانسان مختصا ، بحقل الدراسات البروفنساليه Provençal مثلا ، في عصرنا هذا ، وان يعرف المادة اللغوية ، والمنطقية ، والتاريخية فقط معرفة وثيقة ، ليس كافيا لكي يكون اختصاصه جيدا . ومن جهة اخرى ، هناك حقول من الاختصاص بلغت درجة من التنوع والتشعب تجعل المعرفة بها معرفة ممتازة عملا يستغرق حياة الانسان بكاملها » .

وتعتبر مشكلة فردينان دو سوسير F. De Saussure ، في محاولته وضع بداية لدراسة اللغة دراسة علمية ، مشكلة نموذجية في السياق الحالي:

« ما الموضوع المتكامل والملموس لعلم اللغويات ؟ السؤال على درجة كبيرة من الصعوبة ...

تعالج العلوم الاخرى موضوعات تمكن معاينتها من وجهات نظر مختلفة، لكن هذا لا ينطبق على اللغويات . فاللغويات ابعد ما تكون عن الموضوع الذي يسبق وجهة النظر ، بل (العكس) اذ ان الوضع في اللغويات هو ان وجهة النظر هي التي تخلق الموضوع . اضف الى ذلك انه ما من شيء ينبئنا سلفا بأن طريقة ما لمناقشة الحقائق لها الاولوية على طرق اخرى او بأنها افضل الطرق بوجه من الوجوه ... (وهكذا) نجد انفسنا داخل الحلقة المفرغة. ومهما كان الاتجاه الذي نسلكه في معالجة المشكلة فاننا لن نستطيع

العثور على الموضوع المتكامل للغويات » .

ان يبدأ الانسان يعني اولا ان يعرف بماذا يبدأ . واللغة هي وسيلة الدراسة ، وهي في الوقت ذاته موضوعها (بما ان كلمة **البداية** لها معنى في اللغة ومتعلق بها بالدرجة الاولى) وعلى أي باحث في مجال اللغة الاستطرادية Discursive) كالروائي والمؤرخ والناقد والفيلسوف أن يستخدم اللغة ليحدد الموضوع اللغوي الذي يدرسه ويعالجه . وخلال عملية التحديد المبدئية هذه يخلق الموضوع نفسه ويفترض امتداده المستقبلي الى كتابة وافية . وعملية التحديد هذه هي ما يسميه سوسير « وجهة النظر » . لكن ما الذي يمنع وجهة النظر من ان تكون اما عودة الى حلقة الشك المفرغة او نوعا من « الاله خارجًا عن الالة » * Deus ex Machine ؟ يقول سوسير : « انا لا اجد سوى حل واحد لكل الصعوبات المذكورة : علينا ان نضع قدمينا على ارضية اللغة منذ البدء وان نستعمل اللغة على انها معيار كل مظاهر الكلام الاخرى . والواقع ان اللغة وحدها من بين كل الثنائيات الكثيرة تتقبل التعريف المستقل وتوفر نقطة ارتكاز يرتضيها العقل » . لكن هذا التعليق لا يضع حدا لمشكلاتنا ، بل يجعل هذه المشكلات مفهومة بصورة اشد مباشرة فقط،كما يجعلها اكثر وضوحا في طبيعتها الابيستمولوجية (المعرفية) مما كانت عليه .

واذا كانت تأملات سوسير حول البداية من اجل دراسة اللغة نموذجية، فان علينا ان نضع الى جانبها فلسفة نيتشة التمهيدية التي تساويها نموذجية والتي اشار اليها لاول مرة في ملاحظاته التي تم جمعها ونشرها تحت عنوان **كتاب الفلسفة** ، المعاصر لكتاب **ولادة التراجيديا** والذي نشر بعده مباشرة (١٨٧٢ ، ١٨٧٣ ، ١٨٧٥) :

« لا تتعدى قوانين الطبيعة كلها كونها علاقـات بين (س) و (ي) و (ز) . نحن نعرف قوانين الطبيعة بأنها علاقات بين مجموعة مؤلفة من (س) و (ي) و (ز) ونتيجة لذلك نعرف كل مجموعة منها بالنسبة الى مجموعات اخرى من (س) و (ي) و (ز) .

وبالتدقيق فان المعرفة هي شكل من اشكال التعبير الدال على ذاته فقط . وهي لذلك **فارغة** . وكل معرفة تشكل تقدما هي في الواقع توحيد لهوية اللامشابه بالمشابه ، اي انها شيء لا منطقي اساسا .

ونحن نكتسب المفهومات بطرائق كهذه فقط ، كأن مفهوم « رجـل » مثلا هو شيء واقعي فعلا ، بينما هو في الحقيقة مفهوم من خلقنا نحن . وقد

---

* ينبع التعبير من تقاليد المسرح الكلاسيكي ويشير الى تدخل الاله او شخصية خارقة في احداث المسرح وانتهاء الموقف المأساوي نهاية اكثر اسعادا من ان يستطاع تحملها .

توصلنا اليه عن طريق التضحية بالخصائص الشخصية للافراد (من الرجال) من اجل مفهوم عام شامل . ونحن نصوغ مبدأ نظريا هو ان الطبيعة تتحرك طبقا لمثل هذه المفهومات . اما هنا فان الطبيعة اولا ، ثم المفهوم ، تشخيص يقوم على التشبيه . ان تجاهل ما هو شخصي من خصائص الرجال يعطينا هذا المفهوم ، ثم تبدأ معرفتنا به . اي ان هذه المعرفة تبدأ بالتسوية التوسيطية Standardisation وبتأسيس مجموعات عامة . لكن جوهر الاشياء لا يتطابق مع ترتيبات كهذه هي عمليات معرفة لا علاقة لها مع الاشياء الحقيقية . لان عددا كبيرا من الخصائص الشخصية يحدد شيئا معينا بالنسبة لنا ، لا الصفات الممكنة كلها . وانسجام هذه الصفات يمدنا بالمعرفة بشيء معين تابع في وجوده لمفهوم معين .

ونحن نصنع الاشياء بقدر ما هي حاملة لخصائص معينة ، ثم نخلق المجردات بقدر ما هي مسببات لتلك الخصائص . فاذا بدت وحدة ما كالشجرة مثلا متعددة الصفات والعلاقات فانها تصبح مشخصة بصورة مضاعفة أولا لان الوحدة المحددة « شجرة » ليس لها وجود ، ولذلك فان عزل شيء ما على أساس منظره أو شكله عمل اعتباطي ، وثانيا ، لان علاقة كهذه ليست العلاقة الحقيقية المطلقة بل هي علاقة مشوبة بالتشخيص مرة ثانية » .

تشكل الافكار المطروحة فيما سبق سلسلة نسب صغيرة متتابعة من الاستمرارية والتمييز وتصور المفهومات والمعرفة . وكل هذه الامور حسب قول نيتشه تنتج عن تأملات بدئية من النوع الذي نجده عند سوسير ، وفي حين يسمي نيتشه هذا النوع من التفكير « تشخيصا لا منطقيا » فانه رغم ذلك يعترف بقدرته على تدشين المعرفة . يبحث نيتشه في اعماله المتأخرة بصورة اكثر مماحكة ، العلاقة بين العقل وشراك اللغة ، ويلفت انتباهنا الى ملمحين رئيسيين فقط من ملامح هذه العلاقة . أولا ان اللغة هي بشكل رئيسي وسيلة واداة للتمييز له . وهكذا فان الانسان يستخدم اللغة لتأسيس الاستمرارية كما يستخدمها لصياغة المفهومات باستغلال قابلية اللغة على أن تشير(في الواقع على أن تؤكد)الى وجود الاستمرارية والمفهوم جنبا الى جنب مع التشتيت والخصوصية ، فكلمة **كالبداية** مثلا هي شيء مخلوق عام وظيفته مع الفرد الذي يستعمل اللغة كما يتكيف مع القوانين الكونية للغة . ثانيا ان كلا من اللغة واستعمالاتها الخاصة تسقط الحاجات والفرائز الانسانية على المعرفة التي تمضي قدما بدورها وبشكل جدلي لتمسك بالانسان في قبضتها . زد على ذلك ان اللغة بوصفها تمييزا ومعرفة لا تتطابق بالضرورة مع الواقع ، مما جعل سوسير فيما بعد يصف هذا الوضع الغريب بأنه العلاقة الاعتباطية في العلاقة اللغوية الدالة Sign ما بين الدال (ما هو ذو مغزى Significant والمدلول عليه Signified . لكن نيتشه اكثر اصرارا على تأكيد ان اللغة **تبدأ** الوظيفة التعيينية للمعرفة

بحذف العديد من الخصائص الفردية للاشياء ، وبعد هذا فقط تفسح اللغة المجال للمفهومات،مهما كان ما تستطيع تحقيقه لتخلق الوحدات او التعددات، وحتى هذه لا تكون ابدا وحدات متماسكة من الداخل بروابط من الضرورة. كل ذلك هو ما يعنيه نيتشه بالتشخيص التشبيهي .

تتوضح اطروحة نيتشه حول التشخيص بشكل افضل في موضع آخر من كتاب الفلسفة ، وبصورة خاصة في مقاطع متعددة حول الاهمية الحيوية للارادة Will والفعل Action . بالنسبةللانسان ، ترتبط الاولى بحاجة ، بينما ترتبط الثانية بفعل « يخلق » وان عمل الفيلسوف في رأي نيتشه هو التعرف على الشعور وعلى النقص وعلى المعاناة او الالم الذي يسبب الحاجة الشاملة ، اما عمل الفنان فهو خلق هذا الشعور واعطاؤه شكلا . وسواء أكان الانسان فنانا او فيلسوفا فانه يبني في النهاية عالمه في هذه الفجوة . والفن في ارقى مظاهره بالنسبة لنيتشه هو بصورة رئيسية الشعر او الموسيقى ، هذه اللغات اللاأيقونية التي لا تمثل بل تخلق عالما آخر خاصا . وما يعنيه ذلك بالنسبة لاهدافنا نحن هو ان اللغة — ومن ضمنها كلمة مثل البداية — هي مصادفة او طارىء ضروري الا انها مصادفة مختلطة عادة بـ « الحقيقة المطلقة » وبـ « الموضوعية » . صحيح ان هـذا الموقف موقف نسبي ، لكنه ليس ذلك اليأس الجنوني الذي يظن غالبا انه هو ويجب ان لا يفسر نيتشه ، هنا أو في اي مكان آخر ، بأنه عدمي صبياني مفرم بكلمة: لا . بل على العكس من ذلك تماما ان اهتمامه بالانسجام الصعب الذي يشكل الفكر او الثقافة يشمل ، ويخصص ، الجانب السفلي الذاتي من العقل او دجله وشعوذته .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذه الملكات التي تذكرنا بالدرجة العالية لدينوية اسمى تحليقات العقل. دينوية وعادية لكنها عقلانية رغم ذلك .

تفرض اعتبارات كهذه نفسها على العقل المعاصر من خلال رغبتـه بأن يفهم تماما كون فاعلية الانسان قد بدأت او سوف تبدأ. ويجسد سوسير كما يجسد نيتشه بشكل خاص اهمية اللغة بالنسبة لهذه الرغبة ، وما يترتب عليها من مضايقات . أن محاولة فهم كهذه تجبر العقل دائما على اكتساب الصرامة العقلانية والتنسك . واحد اهداف هذا البحث الرئيسية هو فهم مثل هذا الوضع . ولذا انوي ان الفت الانتباه في هذا الفصل او ربما كنت انوي ان ازيد — كما يفعل نيتشه — تفاقم المشكلة التي تواجهنا عندما نبدأ مهمة فكرية . وفي رايي ان وعيا مكثفا بل نزقا ايضا ، لما يحدث فعلا حين نبدأ — اي عندما نكون على وعي بالبداية — يطرح المهمة بالفعل بصورة شديدة الخصوصية لان هذا الطرح يدشن وجود مشروع بالدلالة على القصد الى خلق معنى . لكن هذا لا يعني ابدا القول ان بداية ما تتنبأ بمعنى او تحدده او تتصوره — بأكثر مما تتنبأ بداية اخرى بعدم تناسق او بخطأ او بتفصيل معين ثانيا ، أود التوصل الى فهم ، مهما كان مبدئيا لطبيعة انواع البدايات

التي توجد حقا . فكلمة البداية نفسها هي دائما (وستبقى) اصطلاح عام يغطي مجموعة منوعة كبيرة من المناسبات المبعثرة،وهي مثل الضمير (اللغوي) تلعب ادوارا معينة في نقاط مختلفة من الكتابة .لكن هذه الادوار تقع تحت ضابطة العرف المعقول والقواعد المقبولة بقدر ما تقع تحت ضابطة التأكيد المعقول . اود ان اكتنه كل هذه الامور في ارتباطها بأنواع البدايات الممكنة المتوفرة لنا . كما أود اخيرا ان ادون جزءا من الفاعلية العقلية التي يخلقها فينا فعل التعامل مع البداية (حيث تشمل « الفاعلية العقلية » كما سيتضح لنا ، العاطفة والانفعال وحس الالحاح) .

وافضل تصوير وصفي اعرفه لهذه الافكار المفعمة بالحيوية عن الفاعلية العقلانية في تصوير باشلار Bachelar في مقالته التي ظهرت في ١٩٣٦ تحت عنوان « السراسيونالية ، Le Surrationalisme » او ما فوق العقلية (وهي في الوقت ذاته تعليق غير مباشر على عقلانية باشلار نفسه) ترفض هذه المقالة العقلانية القائمة على التقليدية الجافة والذاكرة والصلابة المدرسية • يقول باشلار « على المرء أن يعيد الى العقلانية الانسانية وظيفتها كقوة تمرد وتعد . وبهذه الطريقة تؤسس ما فوق العقلية التي تزيد فرص الفكر اضعافا » . واستخدام العقل لتحديد المهمات ولخلق الفكر من اجل ان ينشط نفسه ويتجاوز الحدود التي وضعتها اعراف العقل التاريخية المجردة ــ هذا النوع التجريبي من العقل يصبح بالنسبة للواقع ما كان الحلم بالنسبة للحرية الشعرية في نظر تريستان تسارا Tristan Tzara السريالي التجريبي :

« اين اذن واجب ما فوق العقلية ؟ انه في استعادة تلك الاشكال التي طهرها المناطقة كليا وجعلوها أقتصاديا وظيفية وفي تعبئتها نفسيا وارجاعها الى الحياة والحركة . . . ما الذي يجب علينا ان نضحي به ؟ هل هي طمأنينتنا العملية الفجة أم مكتشفاتنا التصادفية العقيمة ؟ ما من تردد : على المرء اختيار الجانب الذي يمكنه من التجريب بصورة اعظم اصطناعية ، حيث الافكار في حالة سيولة على الاقل ، وحيث يحب العقل احاطة المخاطر بـه .

واذا لم يغامر الانسان بعقله في سياق تجربة ما ، فليس لهذه التجربة من قيمة تستحق جهدنا • فكل اكتشاف حقيقي يحدد طريقة جديدة ويخرب اخرى موجودة . **وبكلمات اخرى في عالم العقل يصبح الطيش طريقة** » •

تشمل « الاشكال » التي يتكلم عنها باشلار موضوعا مثل «البدايات». لذا سأعالج فيما يلي البدايات بوصفها « مملوءة » نفسيا وحيويا باهتمامات العقل • اما عن التضحيات والمكتسبات التي تكتنف هذه المعالجة فلا املك سوى ان اقول ان ما يدعيه باشلار من مخاطرة يبدو لي كأنه يستحق ان يقام به ، وان كنت لا استطيع ان ادعي انني قد قمت بمثلها .

http://Archivebeta.Sakhrit.com

للبداية بوصفها تنسكا بدائيا ، اصرار استحواذي في العقل ، الذي كثيرا ما يبدو غارقا في تمحيص نفسه بشكل استعادي . كلنا يرغب في الاعتقاد بأننا نستطيع دائما البدء من جديد وان البداية النظيفة امر يمكن دائما تحقيقه . وهذا صحيح بالرغم من ترف العقل في معرفته الوافرة للواقع المستمر ، ولما يسميه ادموند هسلر E. Husserl «بالحاضر الحي» اذ ان العقل يعطي انتباها قويا لنقطة ظاهرية في الماضي قد يكون الحاضر ناشئا عنها ، كما أن هنالك رزانة عصيبة — عندما نفكر بالامر — في اختيار نقطة انطلاق لمشروع معين .

الواقع انه بالنسبة للكثير من المفكرين الحديثين (الذين يعيدون التفكير في مشكلات قائمة) ، تكون البداية وسيلة لاستيعاب المشروع بأكمله. ولنأخذ ماركس مثلا على ذلك في انتقاده لبرودون Proudhon لا لنياته الطيبة اللانقدية فحسب بل لخطئه في ترتيب الاولويات . ويكتب ماركس في فقر الفلسفة « في راي السيد برودون لا بد ان يكون دوران الدم نتيجة لنظرية هارفي » وكما حدس جورج لوكاش في كتابه **التاريخ** G. Lukacs **والوعي الطبقي** كانت مهمة ماركس هي ان يوضح اولا ان البدايات الثابتة الراسخة ظاهريا والتي قبلتها اشكال الفكر البورجوازي قد عززت بدلا من ان تخفف مدى الانفصال بين الانسان وطبيعته . ثم يمضي ماركس ليبرهن كما كان فيكو قد فعل من قبل،ان الانسان هو في الواقع بداية كل الدراسات. الانسان الذي يعتبر « الواقع الاجتماعي للطبيعة ، والعلم الطبيعي الانساني ، والعلم الطبيعي عن الانسان مصطلحات متحدة الهوية » ومن الواضح ان هذا يشير الى زحزحة جذرية للفكر التقليدي ، لانه ، من اجل ان يعتبر الانسان الاصل الحقيقي للتغير الاجتماعي ، يجب اعتبار توحد جديد بين الانسان ونشاطاته امرا ممكنا وان يعيد العقل التفكير فيه . ويجب ان لا يستمر فعل البدء ذاته بفصل الانسان عن غايته بل ينبغي ان يخلق ارتباطات هامة وفورية بينها وبين الانسان وهكذا ربط ماركس بين نشاطه التفسيري والنشاط الانساني عامة عند نقطة انطلاق ثورية مشتركة .

يريد العقل الانساني شكليا ان يتصور نقطة اما في الزمان او المكان تشير الى بداية الاشياء كلها (او على الاقل الى مجموعة محدودة من الامور المركزية) لكن العقل يغامر كما غامر اوديب بامكانية ان يكتشف عند تلك النقطة اين ستنتهي الاشياء كلها ايضا . اذ تكمن وراء هذا الاكتناه المنظم الشكلي حاجة عاطفية وخيالية للوحدة ، حاجة لان نستوعب ما هو في الواقع عدد من الظروف المشتتة وان نضعها في نوع من النظام الحق المتسلسل او الاخلاقي او المنطقي . وكثيرا ما تفترض النهاية تضمنيا «البداية» او تورطها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عندما يتم البحث عن بداية ضمن اطار اخلاقي او خيالي ــ وهذه هي الملاحظة التي بنى ارسطو من حولها **كتاب الشعر** . واذا كان البحث اكثر تواضعا واقل الحاحا من البحث التراجيدي فان العقل سيفتش عن امكانية ما في الماضي وسيتطلع بالتالي الى الحاضر والمستقبل ليجد انعكاسا لها ، وتكون نتيجة ذلك ثلاث نوعيات او مراحل من الامكانيات في سلسلة مستمرة. لكن هذا التسلسل يبدو كأنه « هنالك » بعيدا عني ، بينما يكون وصفي الصعب الخاص « هنا » و « الان » . اذ نادرا ما يبحث واحدنا عن بدايات اذا لم يكن للحاضر ذا اهمية كبرى ، ويصدق هذا على الكوميديا بقدر ما يصدق على التراجيديا . فان حس الالحاح الحاضر ، هنا والان ، هو ما يمكنني من اقامة تسلسل البداية ــ الوسط ــ النهاية وتحويله من شيء بعيد ــ قائم «هناك» ــ الى موضوع تفكيري. والزمان والمكان حين نتصورهما ونصوغهما بهذا الشكل ، ينتجان تسلسلا يستمد سلطته من الرغبة في ايجاد اهمية متأصلة جوهرية او سطحية . ويقول نيتشه ان ملكة الانسان الرئيسية هي قدرته على تصور الشكل الكلي (غشتالت) ويضيف ان المكان والزمان ليسا اكثر من اشياء يتم قياسها طبقا لايقاع معين . ويكتب لوكاش، الجدلي الابدي : « لان الوعي هنا ليس معرفة بشيء مقابل (هناك) فان فعل كون الانسان واعيا يقلب الشكل الموضوعي للشيء » .

قد تكون هذه المشكلات اللغوية حادة ، لكنها في الوقت نفسه ذات اهمية قصوى . فالبداية اما ان تعني : (آ) زمانا ، (ب) مكانا ، (ج) شيئا ، (د) مبدأ ، او (هـ) فعلا . وباختصار انها انفصال من النوع الذي يوجد مسافة واختلافا بين آ ، ب ، ج ، د ، او هـ من ناحية وبين ما جاء قبلها من ناحية اخرى « والمعرفة كلها توجد بسبب الفصل والتحديد والقصر ، وليس هناك من معرفة مطلقة لكل متكامل » ان بدايتي انا اكثر تخصصا من ذلك ، لكنني لحظة اتكلم عن « البداية » تكتسب المعرفة شكلا فقهيا كما يقول كنيث برك K. Burke في نقاش مفحم في كتابه **بلاغة الدين** . اذ ما ان يتركز الانتباه على البداية حتى تحتل مقدمة المسرح وبذا تنقلب من بداية لتكتسب قوام الواقع . وعندما تفسح المجال لما كانت تهدف الى انتاجه فانها تستطيع ان توجد في العقل بصورة الشيء الفعلي . وفي كل هذا تتردد « البداية » في تمييز العقل بين كونها فكرة لها صفة البداية وكونها تفكيرا بالبداية ــ اي بين قوام الموضوع وقوام الذات ، واذا لخصنا تفسير هيغل وفيكو معا نستطيع القول بأن مشكلة البداية شكليا هي بداية المشكلة . فالبداية هي اللحظة التي يستطيع فيها العقل ان يبدأ بالاشارة الى نفسه والى ما يصدر عنه باعتبارهما مذهبا شكليا (او رسميا) .

في اللغة علينا ان نسلم افكارنا لما رآه نيتشه في **ما وراء الخير والشر** « شيئا يضعهما قسرا في ترتيب محدد الواحد بعد الاخر : ــ للفطنة ؛ اي النظام البنيوي والعلاقة الموجودة بداهة بين مفهوميهما » وكان نيتشه قد

أولى اهتمامه قبل ذلك بخمسة عشر عاما «للفيلسوف الواقع في شرك اللغة» كما تكلم فيما بعد عن « الارشاد والسيادة اللاواعيين اللذين تمارسهما الوظائف النحوية المشابهة » التي تكون اللغة قناعا لها حين نتصورها مفهومات او كلمات . ويكاد نظام كهذا ان يمنح العقل اكثر من حقه في خلق فكرة عن البدايات الشكلية . فاللغة كما ندركها في استعمالها الشامل ، ليس لها بداية ، واصولها خارقة بقدر ما هي خيالية ـ لكننا لا نستطيع ان نفعل شيئا سوى أن نتخيلها ومع انها زمانية بصورة عميقة في مظاهرها فان اللغة تقدم زمانا ومكانا يوتوبيين هما الوظائف فوق التتابعية (زمنيا) وفوق الموضوعية التي لا تستطيع حتمية اللغة المنتظمة ضبطها بصورة ثابتة. وهكذا تبقى البداية ، التي كثيرا ما تنتهي الى الاسطورة بقدر ما تنتهي الى المنطق والتي تتصور مكانا في الزمان ، وتعتبر جذرا بالاضافة الى كونها هدفا ، نوعا من الهبة داخل اللغة . وسأعود الى هذه الفكرة بعد قليل . لقد قدم هيدغر وميرلو ـ بونتي Merleau — Ponty ، حججا قوية لاعتبار الزمانية والدلالة مترادفين لكن وجهة نظرهما تتطلب منا فلسفيا ولغويا ان نضيف الى ذلك الاعتراف بأن العقل يقدم دلالات على نفسه مع الزمن وانه يتضمن علم انسان فلسفيا (انتروبولوجيا) خاصا به .

ما هو اذن الفعل الذي يتبلور عند البداية ؟ كيف نستطيع ، ونحن بالضرورة نذعن للتدفق الدائم للتجربة ان ندخل (كما نفعل) افكارنا عن البداية (او البدايات) في ذلك التدفق ؟ هل البداية ببساطة نوع من الصنعة المفتعلة وقناع يتحدى الشرك المتجدد دائما للاستمرارية المفروضة ؟ أم انها تقبل معنى وامكانية يمكن فعلا ان يتحققا ؟

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

— ٣ —

يمتلىء الادب بتقاليد البدايات رغم طغيان البدء بعمل ما في خضم الاشياء . وذلك تقليد يثقل البداية بعبء التظاهر بانها ليست بداية . ثمة فئتان واضحتان وواسعتا المجال لنقطة الانطلاق الادبية : فئة ما هو متعمد بشكل هستيري (ولذلك يكون امنع النمطين وأكثرهما فكاهة) وفئة ما هو وقور ، ونبيل ومثير للاعجاب . بين امثلة الفئة الاولى **تريسترام شاندي وحكاية حوض الحمام** ، وهما عملان لا يبدوان قادرين على الانطلاق رغم وجودهما الفعلي ، ففي كل منهما تؤخر البداية بنوع من الروح اللاهية الموسوعية والمليئة بالمعنى ، مثل Panurge * يأخذ الزواج بعين الاعتبار قبل أن يسقط في الماء مؤخرا نوعا معينا من الفعل من أجل أن يبدأ نوعا آخر . وبين أمثلة الفئة الثانية ، **الفردوس المفقود** وهي تمهيد لتصوير

* لعل اقرب تعبير يوضح طبيعة لـ Panurge هو «العارف بكل شيء ، القادر على فعل كل شيء» .

الوجود بعد سقوط آدم من الجنة ، **والتمهيد** ، الذي كانغرضه ان يعد مؤلفه «لبدء العمل المضني الذي عزم في نفسه على تنفيذه » . في كلا المثلين صار ما كان ينوى له ان يكون **البداية** العمل نفسه . ومع انهما مختلفان اختلافا هائلا ، فان كلا من هاتين الملحمتين الانكليزيتين العظيمتين تحقق المهمات الفكرية والنفسية ذاتها ، فليس من قبيل المصادفة ، فيما اعتقد ، ان كلا القصيدتين قصيدتا بدء ، بمعنى ان كلا منهما تمهيد لشيء اكثر اهمية، وان كلا منهما ، كذلك ، طريق لتحديد الحرية الانسانية وتخصيصها وتأطيرها . ومن الواضح ان ميلتون ووردزورث يستخدمان أطارين متميزين كل التمييز لطرح مشكلة الحرية ، لكن كلا منهما على مستوى عميق ، يستخدم قصيدته ليبدأ **بوضع** الانسان في العالم ، بوضعه في موقع محدد ، وهكذا ، فان الانسان ، في كل من الحالتين ، لا يواجه مجالا غير محدود من الامكانيات،بل مجموعة من الظروف المحددة التي يدشن فيها وجوده (وجود ميلتون ، ووردزورث ، آدم ، او راوية **التمهيد**) . وكلا القصيدتين جذرية (راديكالية) بكونها تتصور ان للحياة الانسانية «بداية» ، وفي كلتيهما يشكل اكتناه هذه البداية موضوع القصيدة . تبدأ كلتا القصيدتين بعدد من الصور لمخلوقات في حالة ــ حرة اي غير معقدة ، هائمة ، متجاوزة للحدود . قارن صورة ووردزورث التي تصور كيف :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نجوت
من المدينة الهائلة ، حيث كنت قد هزلت
رائيا تملاه الخيبة : والان انا حر
حر ، عصفور اسقط حيث اشاء ،

في الكتاب الاول من **التمهيد** ، بصورة الشيطان عند ميلتون :

هنا ، على الاقل
سنكون احرارا : لم يبن القدير هذا المكان
لحسده ، لن يطردنا من هنا :
هنا نستطيع ان نحكم في امان ، وفي رايي
ان نحكم جدير بالطموح حتى في الجحيم :
افضل ان نحكم في الجحيم ، من ان نخدم في الجنة .

تطور كل قصيدة ، في الوقت المناسب ، ما يصحح هذه المشاعر غير المقيدة . عند ووردزورث ترتبط هذه العناصر المصححة مباشرة باختيار موضوع للقصيدة (ويحدث ذلك في نهاية الكتاب الاول) . ويرتبط ذلك بدوره بقرار استخدام حرية غامضة طليقة لنهايات محددة :

« لقد حقق هدف واحد على الاقل ، لقد
انتعش عقلي ، واذا لم تهجري هذه الحالة في الانس ،
فان قصة حياتي ستردد عبر السنين التالية .

ان الطريق ليمتد واضحا امامي ــ انه موضوع فريد
وذو حدود محددة ، ولذلك فانا اختاره
حيث يمكن ان اخيب واضيع » .

يحقق اختيار موضوع سيروي (نابع من مسيرة الشاعر وحياته) هدفا معينا بالطبع ، هو ابتعاث مراحل واحداث مختلفة في حياة الشاعر . لكن كون هذا الموضوع نابعا من تحديد مفروض منذ البداية ، ومن اجلها ايضا ، يفسر نمط الرؤيا الخاص الذي يصل اليه وودزورث في النهاية . ولست اشير هنا الى ما يسميه وودزورث « نظام عقل الشاعر واكتماله » فقط (أي نظام عقل من يستطيع الان ان يتابع تقدمه بعد تمهيد كهذا) ، بل اشير كذلك الى المشهد على جبل سنودن والتعليق عليه في الكتاب الرابع عشر . وهذه الرؤيا و « السيطرة المتبادلة » هي « المشابهة الدقيقة » للخيال :

« تلك الملكة المجيدة
التي تحملها معها العقول العليا خصيصة من خصائصها .
هذه هي الروح التي تتعامل بها
مع الوجود كله : فهي في ذواتها الاصيلة
تستطيع ان تخرج تحولات مترابطة ،
ولذواتها تستطيع ان تخلق وجودا مشابها » .

ولانها قصيدة بدء ، فان التمهيد تهجر حريتها المبكرة المطلقة من اجل ان تصوغ البداية ــ بما هي شيء مميز عن مجرد الحاسة المبدئية والابيات المقتبسة اعلاه ، نكون قد تحققنا من ان عقل وودزورث قادر على القصد ، والانتاج ، والتصميم ــ وان كان ذلك يتم مع احساس بفقدان الغرائز الحيوانية الشابة ــ التيَ نتجت عن ذلك . و « الملكة المجيدة » هي الطاقة على ابتداء الشعر ، والشعر ليس مجرد سيلان انفعالي بل هو معنى دفين في الظروف الانسانية . ومعا ، تبدأ هذه الظروف والخيال السيطرة المثمرة المتبادلة على النفس والواقع ، على الزمن والرؤيا وحين يعبر عنها لغويا تكون الشعر .

اما مخطط ميلتون فهو اكثر تعقيدا ، لكن مشابهته للتمهيد، رغم ذلك، بارزة جدا . ذلك ان ميلتون حريص على تمثيل درجات للحرية في وضع من الاستمرارية ــ الله ، ابن الله ، الملائكة ، آدم ، حواء ، ليتحر كعبره ، مثل صفر بدوي رحل ، الشيطان ، العدو الاول ، والصديق الاول . والشيطان هو البداية ــ سبب « عصيان الانسان الاول » ــ والاصل الذي ترتب استمراريات التاريخ الانساني ومصيره استجابة له . وقبل ابتداء مكائد الشيطان كانت حياة آدم المبكرة سرا مغلقا بالنسبة له :

« ان يعرف الانسان كيف بدأت الحياة الانسانية
امر شاق : اذ من الذي عرف البداية بنفسه ؟ »

وتوضع ، نقيضا لهذا الجهل ، معرفة جبرائيل بالطبع ، ومعرفة الله ، الشيطان ، وميلتون • والقصيدة كلها ، بمعنى من المعاني ، منذورة لتوضيح بداية الانسان التاريخية بعد نفقدان الفردوس ، للانسان ، في **الفردوس المفقود** بدء التاريخ ، حتى وهو يفقد حرية البراءة التي ما تزال طليقة نسبيا وتنسج رؤيا ميلتون الاكثر بطولية خيوط الاحتدامية (دراما) الجنسية ، جزءا من لحمتها دون حياء ، تماما كما تنسج سلسلة القصد ، والظروف ، والقوة التي تميز البداية دائما .

وكما يخبر آدم ميخائيل ، بعد ان يوضح الاخير طبيعة المسيح له :

آه يا نبي البهجة ، ومحقق الآمال القصوى :
الآن أفهم فهما تماما
ما نقبت عنه افكاري المتزنـــة
غالبــا دون جــدوى ،
لماذا ينبغي ان يسمى التوقع العظيم
بذرة المراة : الام العذراء ، ماري ،
التي تحب السماء حبا عظيما ، ومع ذلك
فمن خاصرتي ستتقدم أنت ، ومن الرحم
ابن الله الاكثر جلالا ،
(هكذا) من اجل ان يتحد الله بالانسان ...

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن الاكتناهات الجذرية **كالفردوس المفقود والتمهيد** تستقي التورية قيمتها في عنوان مسرحية بيكيت Comment C'est **(كيف هي)** وهي مجانسة لـ Commencez (صيغة الامر « ابدا ») . ومع ذلك ، فليس هناك كثير من الكتاب الذين يقبلون ان يجمعوا ، اراديا ، بين فكرة البدايــة الكونية وواقع العمل الادبي ، وبالمعيار نفسه ، فان البداية ليست مشحونة هذه الشحنة العالية الموجودة في العملين المناقشين هنا الا في اعمال قليلة فقط .

عندما لا يتأمل عمل ادبي ، بوعي للذات كامل ، بدايته كما تفعـــل الاعمال التي نوقشت قبل قليل ، فان بدايته الحقيقية بصورة متعمدة شكلية او تنازلية (يجب ان اطرح جانبا السؤال عما اذا كان بالامكان فعلا البـدء دون وعي ذاتي كامل ، مع انني مقتنع بأن ذلك غير ممكن فالقضية قضية درجات مـن الوعي الذاتي ، فتريستـرام شـاندي مثـلا تمتلـك حساسيـة فريدة بمشكلة بدئها) واصبح تحديد نقاط انطلاق امرا متزايد الصعوبة والتعقيد خلال القرن الثامن عشر ، وكان ذلك اتجاها يعكسه بفصاحة عنوانا كتابين حديثين عـن هـذه الفترة ـ كتـاب فرانك مانويل F. Manuel

القرن الثامن عشر يجابه الآلهة ، وكتاب و . ج . بيتسون W. Bateson **عبء الماضي والشاعر الانكليزي** ، كما تعكسه بالفصاحة نفسها محتويات الكتابين . والبحث عن نقاط كهذه لا ينعكس وحسب في اللغة ، لكنه يتحقق في اللغة ويصبح ، كما تبين لمفكرين مثل فيكو في القرن الثامن عشر ، ضروريا **بسبب** اللغة ، فقد اكتشف ان اللغة ، وهي ، خلافا لاي نشاط انساني آخر ، متعددة الفنون ، اداة ملائمة لطرح اسئلة عن الوصول لاسباب لغوية واجتماعية ، واخلاقية ، وسياسية . هكذا يرى فيكو ، **في وضعه** البائس في نابولي، امم العالم منبثقة من الشعر ومتطورة عنه ، وشعر روسو، الذي تزيد الكلمات في رايه التجربة وضوحا ، ان من حقه أن يستعمل الكلمات لسبب بسيط هو انه انسان ينفعل وانه ينتمي الى الطبقة الثالثة Tiers état وهذان الكاتبان مثلان بارزان ، لكن بالامكان اقتباس مثل من **كانت** ، (منتقلين الان الى بداية تهدف حقا الى سلخ تعاظم الفلسفة الجامعية) فكانت ، في كتابه مقدمة نقدية **لاي فلسفة ما ورائية مقبلة** ، يحاول أن يقدم وضعا لتلك الشروط الجذرية التي ينبغي ان تفهم قبل أن يمكن للفلسفة ان تطبق . ومع ذلك ، فان مقدمة كانت تمهد بشكل تام ، لكتابه « **الفلسفة الماورائية للاخلاق** » **ونقد العقل التطبيقي** — (وهي تتجاوز معهما) — كما تتنبأ بالطريقة النقدية التي أعطى **كانت** عن طريقها للفلسفة الاوروبية صياغة جديدة .

وكذلك فان **كولردج** ، في مقالته « عن المنهج » (في كتابه **الصديق**) يرجع صدى ديكارت بتناوله للموضوع بالطريقة التالية : المنهج ، الذي يعكس العقل الجدير بالاهتمام في فاعليته ، ونظامه ، وفي يقظته وطاقته الفكرية المدغمتين ، يتطلب « المبادرة » التي تبدو الاشياء دونها بعيدة ، مفككة وغير متكاملة مع بعضها بعضا او مع اي هدف مشترك . ومعا ، تصبح المبادرة والمنهج الذي ينبع منها « صنعة طبيعية في العقل الذي اعتاد على ان يتأمل لا الاشياء وحدها ، او من اجلها هي بذاتها فقط ، بل ، كذلك وبشكل رئيسي ، العلاقات بين الاشياء ، اما علاقاتها بعضها ببعض ، او بالملاحظ ، او بالحالة والموقف ، أو بهواجس القارىء » .

وتشترك كل هذه الاكتناهات في خصيصة سماها ووردزورث « ثقة تفتبط بالاشياء الاتية » ، وهذه طريقة اخرى لوصف ما اسميته **القصد** . ما هو سابق فعلا للبحث عن منهج ، للبحث عن بداية زمانية ، ليس مجرد مبادرة ، بل يقين ضروري ، تفاؤل اصيل ، بأن الاستمرار ممكن بشكله المقصود بفعل البدء . من البدء حتى النهاية يمتد فضاء ، قابل للامتلاء ، او يمتد زمان ، (وذلك افضل بكثير) ، مثل طفل لقيط ينتظر مؤلفا او متحدثا ليتبناه ، ليمنح وجوده شرعية كاملة . ويعاين الوعي لنقطة انطلاق ، منظورا اليه من الموقع المتميز للاستمرارية التي تتلوه ، باعتباره وعيا لاتجاه يمكن للانسان أن يتحرك فيه (كما انه كذلك وثوق بالاستمرارية) . وتفصح

صورة فاليري الفكرية التي صاغها لليوناردو عن السر التالي : وهو ان ليوناردو ، مثل نابوليون ، كان مجبرا على اكتشاف قانون الاستمرارية بين اشياء تخفى علاقتها الواحدة بالاخرى علينا جميعا تقريبا . فكل نقطة في فكر ليوناردو تقود الى اخرى ، لان ليوناردو ، كما يقول فاليري في مقالة لاحقة ، حين كان يفكر بهوة كان يفكر ايضا بجسر يعبرها ، والوعي ، سواء اكان كونية خالصة ، او شموليه يستحيل تجاوزها ، او واقعا ابديا ، له طبيعة الانا الامبراطورية ، ومن وجهة النظر هذه ، كانت الحجة القائلة Cogito ergo Sum (أنا افكر فأنا موجود) بالنسبة لفاليري « مثل بوق ينفخه ديكارت ليستحضر قوة اناه » . ونقطة الانطلاق هي الفعل الانعكاسي للعقل وهو يعني بذاته ، ويسمح لذاته بأن يخلق (او يحلم ب) بناء لعالم تورط بذرته فروعه توريطا كاملا . أنها فاغنر وهو يصغي الى نغم من طبقة E. Flat سينبثق منه **(الخاتم) (والراين)** . او نيتشه وهو يخلق المأساة والاخلاق بارتقاء سلم من الانساب الداخلية ، او هوسرل وهو يؤكد الاصالة الجذرية للوعي الذي سيدعم « صرح **المعرفة** الكونية المتعدد الطبقات كله » .

ويستحق هوسرل اهتماما خاصا لان نقاء مشروعه الفلسفي ، الذي يكاد يصل الى درجة التطرف بجعله ، فيما اعتقد ، المجسد الاكمل للعقل الحديث في بحثه عن البدايات المطلقة،وقد دعي هوسرل بحق البادىء الدائم . ومسار تطور هوسرل ، بصورة غالبة ، مثير للجدل .

وثقتي الى حد انه لا يسوغ تقديم تحليل مستفيض له هنا . ومع ذلك فان معنى عمله الفلسفي هو أنه قبل « الاهداف اللامتناهية للعقل » بينما كان يبحث في الوقت نفسه عن طرق لترسيخ فهم هذه الاهداف في التجربة الانسانية . وهكذا يصبح التفسير ، وهو مهمة رئيسية في نظامي هوسرل وهايدغر ، ملزما بتحقيق نسف جذري لذاته ، وذلك لاسباب لا تقتصر على كون اهدافه تدفع باستمرار الى آفاق اقصى . ان نقطة انطلاقه ذاتها ، التي لم تعد تعتبر ساذجة ، اي معطاة فقط ، او « موجودة » قد عريت بجلاء لتمحيص الوعي ، ونتيجة لذلك ، تكتسب نقطة الانطلاق مكانا رئيسيا باعتبارها الفلسفة ذاتها ، « باعتبارها أصلا علم بدايات حقيقية ... **اصل كل شيء** » بالاضافة الى كونهانموذجا للعلم في لحظة الفعل » . وبكلمات اخرى : يحاول هوسرل ان يقبض على البداية وهي تقدم نفسها **على** البداية **باعتبارها** بداية في البداية . ويصف ثيفناز Thevenaz ذلك وصفا ممتازا :

> « في اعمال هوسرل نرى حركة دائرية تدور حول نقطة انطلاقها ، وتجذر هذه النقطة تباعا دون ان تتركها قط ، وحين تعرض هذه الحركة نفسها تخفيضية وقصدا في الوقت نفسه ، فانها

تحفر الى اعماق ابعد ، ويستهلكها ،
في صراعها المضني « من اجل البداية » من اجل بداية
هي نهاية « موضعته في اللانهاية » رواح ومجيء وصفهما هوسرل نفسه بأنهما حركة متعرجة ... وواضح ان الوصول اليها محال ، وان الممكن الوحيد هو اتخاذهما هدفا ... وهكذا فان نقطة الانطلاق لا يمكن أن تكون ممسكا في الكينونة » .

ما يظهر بالضبط هو انفعال البداية ، منقى من كل شك ، مقتنعا اقتناعا كاملا بذاته ، غير متعد ، ومع ذلك (من وجهة نظر المعرفة الشارعية ، التي يعترف هوسرل بأنها « حاجة روحية لا تطاق ») متعاليا تعاليا مطلقا ، لانه دائما يقف على مسافة ما ، وهو لذلك عصي على الفهم تقريبا .

ويذكر هذا النوع من البداية التصورية الصافية بالابيات التالية لوالاس ستيفنز ، في قصيدته « عن مجرد الوجود » التي يكون فيها الوجود ما لا يمكن الامساك به فقط :

« شجرة النخيل في طرف العقل
وراء الفكرة الاخيرة ،
تنتصب في المسافة البرونزية
عصفور ذو ريش ذهبي
يغني في الشجرة ، دون معنى انساني ،
دون شعور انساني ، أغنية غريبة . »

وعلى هوسرل تنطبق عبارة فاليري «اخصائي بالكوني» افضل انطباق.

ما هو مهم للجذرية (الراديكالية) التقشفية الحديثة من النمط الذي يصل به هوسرل درجة التطرف هو الاصرار على بداية معقلنة حتى حين ينكشف كون البدايات في افضل الحالات تأكيدات تماحكية ، وفي اسوأ الحالات اوهاما لا تكاد تكون قابلة للتفكير بها . ان ليوناردو كما صوره فاليري تركيب لا اكثر ، وتضئيلية هوسرل وظواهريته (فينومينولوجي) تضعان الواقع الفظ مؤقتا بين قوسين . والبداية — او النهاية ، لهذا الغرض — هي ما يسميه هانتز فيهينغر H. Vaihinger « الاختلاقا تخيليا تحصيليا » سواء أكانت بداية زمانية او مفهومية . لكنني أود ان أزيح تأكيد فرانك كرمود F. Kermod في كتابه **حس النهاية** عن موضعه بتأكيد الحاجة البدائية لليقين عند البداية وتغليبها على حس النهاية الذي يأتي بعدها عادة، ذلك انه دون حس على الاقل بالبداية لا يمكن لنا ان **نفعل** شيئا ، دع عنك ان **ننهي شيئا** . ويصدق هذا على الناقد الادبي بقدر ما يصدق على الفيلسوف ، والعالم ، والروائي . وكلما بدا حقل ما أكثر تشوشا بدت البداية ، سواء أكانت اختلافا تخيليا أم لا ، أمرا ملزما . فالبداية تمنحنا الفرصة للقيام بعمل يعوض لنا عن الفوضى المتهاوية للواقع الفظ الذي يرفض ان يستقر .

ادوار سعيد

(نقل هذه الدراسة عن الانكليزية ياسر الداغستاني وكمال أبو ديب)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنسي الحاج

ثلاث قصائد

١ ــ الحقيقة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سحقا للشعراء !
لولا ضجري منهم
لما كتبت الشعر
ولو لم اكتب الشعر
لكنت بقيت
كما كنت في مطلع العمر
مجموعة اشعار غامضة
لا أسمح بالاقتراب منها
الا لمن يعطيني كل شيء .

٢ ــ المحطات السابقة

اذا وعدتك ايضا
فلأن سعادتي بك تجعلني كثير الوعود
واذا خالفت وعدي فلأن سعادتي بك تمتلىء دائما اكثر فأكثر
وكلما ملأت فراغا جرفت الوعد الصغير لتستقبل وعدا أكبر
حتى لا يعود لتراجعي سوى معنى التقدم
ويصبح كلامي مثل المحطات السابقة .

٣ ــ أمضي

هل صحيح انه عالم الدنيئين والحمقى
وانــه ينتصر ؟

صحيــح
ومع ذلك امضي .

هل صحيح اذا اجتمعوا فقطيع اخطاء
واذا انفصلوا فكل وحيد حتى الخطيئة ؟

صحيــح
ومع ذلك امضي .

هل صحيح
انهم جميعا يسيئون الى المحبين
جميعا ، المجرمون المتنكرون في زي عباقرة
جميعا ، الحكام والفنانون والعملاء والاولاد ، جميعا
وأن المحبين ايضا يسيئون الى المحبين ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صحيح
ومع ذلك أمضي .

هل صحيح انهم أعداؤنا
واننــا لا نعرف ،
وان أنــا
وأن انت
لم نكره ، لم نكره ، أحببنا !
فلماذا هم أعداؤنا ؟

صحيــح
ومع ذلك امضي .

هل صحيح أن التمرد
اذا شئت الخلاص
واردت ان تذهب في سفرك الداخلي
هل صحيح ان نهايته الجنون

لانك حركة في نفق من الساكنين
لانك سكون والتيار ضجيج
لانك مبصر وانت نائم
لانك نهضة الحلم وانت يقظان
لانك تدوس الحقارة فتزيلها وزوالها تجديف
لان خطوط يديك في الطرق
ولانهم يمشون على الطرق عوضا عن خطوط يديك
لانـــك غـــائب
في اثر الحياة الغائبة عنهم
الغائبة عن الحاضرين القابلين العقلاء
العقلاء وانت العدو
العدو حتى جنونك
حيث تغرق وحدك في ظلام نفسك الساطع
مسحورا ومبهوتا باصوات حوريات الروح
حيث تغرق وحدك
وحدك تغرق
لان المتمرد الغريق لا تمتد نحوه
سوى يــد غريق آخــر
هل صحيح ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صحيـــح
ومــع ذلـــك امضي .

هل صحيح أنه حتى الذين يصلون
لا يصلــون ؟
صحيـــح
ومـــع ذلك أمضي .

هل صحيح أننا لا نقترب من ذلك الشخص الوحيد
الا لنفتني من ثروة روحه
ثم نهجره
بعدما خدع بأننا سنبقى معه
نصنع واياه بصداقة العيون ، بشراكة العزلة والعيون
عمرا يضيع اجمل من كل ما كان سوف يضيع ؟

صحيـــح
ومع ذلـــك أمضي .

هل صحيح
انهم يفكون العشاق بعضهم عن بعض
ليفكوا الاوطان
وليعزلوا الله عن الارض ؟

صحيح
ومع ذلك أمضي .

هل صحيح أن الابواب التي انفتحت
لم تستضف
وان العربات لم تحمل مسافريها
وان السماء بطيئة
وان أهل الخير والشعلة المقدسة
لن يصبحوا أهل الارض الا بالشر ؟

صحيح
ومع ذلك أمضي .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هل صحيح انه دوامة
تقف وسطها امرأة
امرأة تقف وحيدة
يتغير لجمالها ما لا يتغير
تقف منطوية على جراح عذابها
على جنون عذابها
تنطوي بريئة لعذابها من رجال الدوامة
من رجال تجري في دمائهم الاوزان
تجري أوزان الحقد
من رجال يضطهدون البريئة خفية كالاشباح
ويكرمونها جهرا كالثعالب
من رجال يلبسون وجوه ضحاياهم
من رجال يلبسون وجوه الصداقة الشهيدة
من رجال تتعذب امرأة وحدها بلا
سلاح بلا سؤال
جرحها الصامت يحاكم الله

مضطهدة اكثر من شعب
اعمق من الروح

هل صحيح ان العالم هو هذه الدوامة
والحياة هـذه المرأة
وانت مع ذلـك تمضي ؟

صحيـح
ومـع ذلـك امضي .

هـل صحيح ان النـاس
حـاقدون وليسوا محبـين
جاحـدون وليسوا اوفيـاء
متملقـون وليسوا لطفـاء
مبتزون وليسوا أقويـاء
خراف بلهـاء وليسوا منضبطين بعقـل
ممثلون وليسوا حقيقيين
خبثاء وليسوا عميقين
مجتذبون بالنفـع والجاه وليسوا اصدقـاء
جبنـاء وليسوا حكمـاء
مجرمـون وليسوا شجعانـا
منتفخـون وليسوا عظمـاء
جـاهلون وليسوا ابريـاء
زائغون عـن الموضوع وليسوا مؤمنـين
انتقاميـون وليسوا عادلين
لصوص وليسوا تجـارا
طلاب تزكية وليسوا طلاب حقيقـة
بخـلاء وليسوا بعيـدي النظر
مغتصبـون وليسوا مستحقـين
حسودون وليسوا شاكريـن
كريهون قذرون مملون مساكين خداعـون
ماكرون كذابون وليسوا جميلين ؟
هـل صحيح ؟
وهل صحيح ان الذين ليسوا كذلك
ظهورهم صلبـان
وصدورهم ملاعب لرماحنـا ؟

صحيـح
ومـع ذلـك امضي .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هل صحيح
ان البريء محرض على القتل
اذا اراد أن ينام
نوم الاطفال ؟

صحيح
ومع ذلك امضي .

هل صحيح انه هذا العالم
وان من ليس لهذا العالم سيواجه الخيبة
وسيواجه العزلة والتشتت والانهيار والتحطم
وسيواجه الجنون
وسيواجه ما لم يعد يريد أن يراه
وسيواجه ما لم يعد يحتمل مواجهته
ومع هذا سيواجهه
لان ما يهرب منه ليس فشله
وانما فشل الاخرين فيه
والاخرون يحاصرونه
ناجحين في فشلهم متسقين منتسبين
مرعبين في تضامنهم
مرعبين حتى أصغر جبنين في احشاء نسائهم ؟

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

صحيح
ومع ذلك امضي .

* * *

امضي
لان ذلك صحيح
ولم أكن افضل منه
لكني سأكون أفضل منه .

امضي
لان ذلك صحيح
ولم اكن دائما عكسه
لكني سأكون عكسه .

أمضي
لان ذلك صحيح

ولــم اقبله
لكني لــن اكتفــي برفضــه
بــل سأغيره .

أمضي
لان ذلــك صحيح
ويمنعني أن أمضي
لكنني أمضي
لان هــذا هو قــدري .
أمضي
لان ذلــك صحيح
ولم اعــد أريــد أن أهرب منــه
ولــم يعد يقــدر ان يهرب منــي .

أمضي
لان احدا يجب ان يمضي .
أمضي
لان الله لا يخونـنــي
حتى في لحظــات خيانتي .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أمضي
أيهــا الآب
لانــك
بقوة الحبيبــة الى جــانبي
بقوة روحك الوامضة في الحبيبة اكثر وادوم من بروق السماء
لانك أيها الآب
عصرتني بعنف عينيــك ونبض يديــك
النــاري
فاصبــح جسدي معالم لك
ونفسي بصمــات ليديــك .

أمضي
أيهــا الآب
لانــك شددت وسطي بحزامــك
فوقفت تحت العواصف عريض الجبين لا أبرد ، تولول الليالي وتنشق
المــدن ويهرب الناس من اوطانهم وينكرون رفاقهم

وأما أنا فشعري شراع أمين يغلبني على النوء
لاني أحمله منك حلماً كسوت به رأسي ، فراح يحملني في التسبيح لك ، أخترق تحته عباب العواصف لانه هو ، هو شعري ، بنفسك فيه ، عصف بالعواصف فأرجعها ،لانك شددت وسطي بحزامك فلاشيء يرجعني.

أمضي
لان الله لا يخونني
حتى في لحظات خيانتي

أمضي لان الريح تصرخ معي عبر الفضاء
ولان نيران الجحيم تصيح معي في كل اسفل
ولان الملائكة ترنم معي بين التلال وفي صفوف المدارس
ولان القديسين والقديسات يصلون من اجلي في الزوايا المعتمة وعلى صفحات الماء وفي الساحات العامة
أمضي لان المسيح هو بطلي

أمضي
لان الحياة ستطابق ارادتي
وسأعيش لابصر بعيني هذا الشيء الخلاب
أمضي لان الحضارات بلغت أزمتها فيّ
وانفرجت أزمتها فيّ
تلبدت غيومها في راسي
تضافرت كلها منذ البدء حتى ما بعد الزمان الآتي
تلاقت بهياكلها العظيمة المنقرضة وبانسانها الاغبر الكامل الآلات الجالس كالابله بين الارض والكواكب
تلاقت فيّ ، فحملتها ومضيت ·
أمضي لاني انا النهر العاصي
كان يجب ان اسقط مع الساقطين
ولكني قمت وقلبت اتجاه السير
ومضيت
منحدراتهم تتهالك على اذيالي
ومجراي يشرئب كالسهم
جبالهم تصدني من وجهي وصدري لتوقف صعودي
وتدفقي يضربها ويغسلها ويغمر احضانها المكبوتة

أمضي لاثأر لجميع الذين منعوهم ان يمضوا

للذين اختنقوا في الطريق
للذين خانتهم الارادة
للذين اوقفهم الجنون والموت والخوف والفشل
أمضي
لاني جننت ومت وخفت وفشلت
وقمت من كل هذا
قمت وكل هذا معي
ولن اتوقف .
تعال معي ايها الرب
لاني لن اتوقف
لا توقفني ، لن اتوقف
لا توقفني
سأمضي الى النهاية
وسأجمعه في" كله
هذا العالم الحقير والجبان ،
سأطعمه لوحوشي انا
لوحوشي المقدسة الهائلة الاسنان
سأرميه حطبا لنارك في"
أيها الآب
سأرفعه فوق رأسي ، عاليا ، بذراعيك الجبارتين
والقيه امام قدمي فيتحطم
تحت وجهك العظيم
يتحطم كالاناء الفاسد
تحت وجهك المتألم العظيم
وبعدما أنهيه
أيها الآب
بعدما أقتله وأجمعه في" كله
بعدما اجمعه في أرواح الذين سبقوني منذ عصور وحاولوا وفشلوا
وماتوا قهرا في صدري
بعدما أقتله واحتضن رماده
سأنام
لارتاح في المساء .

عندئذ ستنفتح الابواب
ويخرج العالم ثانية من احلامي
طالعا الى الحياة من رماده

لكنــه هذه المــرة
سيعــود مثلي
سيعــود لي
سيعــود لــك
لانه سيخرج من أحلامي المنتصرة
ولن تسمح بعد اليوم لانائه المكسور ان يلتئم
الا بارادتي وصنع يـدي
صنــع يـدي انــا

انــا
أيهــا الآب
انــا ابنــك يســوع
انــا ابنــك الشــاعر
انــا ابنك الفنــان
انــا ابنــك الحــالم
انــا ابنك الحساس
انــا ابنــك العــاشق
انــا ابنــك الحنــون
انا ابنــك الطيب اللطيف الرقيق
انــا ابنــك الخيــالي المحب الصــادق
انا ابنك الوحيــد .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* * *

سامضي
ولن يمضي ســواي
وسأنتصر
وستبــاركني
ولن أشقى أيهــا الآب
لن أشقى بعــد الآن
ولن اسقط
ولــن اموت
لــن اموت
لــن امــوت .

أنسي الحاج
(بيروت ، شباط ١٩٧٧)

سمير الصايغ

مقام القوس واحوال السّهم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وحي من جهة القوس

- ١ -

يتساوى الوجهان ، وكأن الارض مرآة

نعـم

الحجر مرآة والعشبة مرآة والمدينة مرآة
ولا بد أن تنكسر المرآة ليبين الوجه ٠

(يطمئن للسير في طرق تسقط عنها الاطراف
وترافقه الطيور حين يبدأ السير)

سؤال : كيف تبدأ

تراك في نهر والماء حولك غمام
ونار تقود الخطوات الى افلاكها

وكيف يتم الطواف الصباحي
بين انكسار ايامك وتفتح رسوم لايام تولد ؟

جواب :

اتذكر بداية لم تكن .
أنا الآن في وسط الماء والنبع غائب
كان له وجه لا يرتسم الآن
هكذا ابتدات

كبرت على بدء مات
وانا اتذكر كيف ولد ، الده وأولد
في اطراف موته

(موت يفصل الموت عن الموت
موت يصل الوسط بالاطراف)

سؤال : كيف تخرج من الحديقة
كيف خرجت ولم تكن في صورة وردة

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

جواب : توزعت

جئت اصغي ، ابحث عن صوتي بين الشفاه
وعن وجهي في وجه رآني في مرآته

— ٢ —

يجيء خفيفا كطير ، ويغيب خفيفا كحلم ، ينسل
بين السطور وعلى اوراق الحروف .
اسم تسهل كتابته على اعناق الاغصان ورسمه
على الجبين .

يختبىء في الكلام ، يتدفق كالماء ويمضي كما
يمضي الصباح ويغفو كما تغفو الذاكرة
صوت لا نسمعه ووجه لا نراه

ونكتب اسمه ولا يسمعنا ونرسم وجهه ولا يراه
فجأة سمعنا نداءه :
يشبهنا ،

تبـدأ حدوده فينـا ، وتنتهي حدوده فينـا . يلبس صوتنـا
ويرى بعيوننـا .

قريب بلا مسافة وبعيد بلا مسافـة

نحن لـه المرآة وهو لنـا المرآة .

— ٣ —

يرتسم الحنين قبـولا بالنسيـان .
موج يتقـدم ، يعشق قرار الرمـل من التشكل
ناسيـا اشكال انفصالـه :

كان صخرا ، كان حجـراً ، كان ماء .

صرخـة ،

سهو مفاجىء ، يقطع ما يتصل

ينسي العين مـا رأتـه

ما تسعى آن تتذكره في مرآة كانت شاهدة على ولادة العين
(تنقل بين اطراف القلب وهو في مدار الاختيار)

ليـل

وتجـدك امـامك ترنو الى موتـك
(لم يكتمل بعـد تصور القبـر :

الانتثار في الهواء
الميـل الى تراب ومـاء وعتمـة
الاستسلام الى رطوبـة الولادة

الطمانينـة ، والسكون الاسـود
نسيـانك تنمو وتتراكم
اختراق الصراخ

لـم يرتسم بعـد العشق على صفحات الجسـد .)

تفـاجـأ

انك امـام موتك تدخـل اروقتـه الاولى
عتبـات تجذب الخطوات
وتمضي تغريهـا بالانزلاق

تفـاجـأ

انك تمضي في خدر ، ولذة تتصاعد نحو المرارة
تستيقظ .

احـوال السهـم

ـ ١ ـ

ينقضي النهـار ، كان مثل غـيره
فمـن اين جـاء بهـذا الاغراء :
الارض ثمرة مضيئة .

قـال لأتذكر .
(اطويلة المسافـة بين التذكر ومجيء مقدمـات النيران ؟
اطويلـة اقـامة الالم ؟
أبـدأ من التنهـدات الخافتة
من تعب العيون التي حدقت ولم تـر
من البحث عـن طرف الدائرة الاخـير ؟
ومن الذي يحمل العلامـة ؟
الجراح الاولـى التي كانت تنسج عبـاءة الدمـاء
أم الدمـاء التي تحولت الى حـراب ؟

ماذا اتذكـر

قـال أتذكرني :
انفصلت تجزأت تلاشيت ولم يجمعني نـداء
غيـاب ،
تعرف كأنك تتذكر ، وتتذكر كأنك تنسى
وتنسى كأنك تموت .

ـ هل مت ؟
ـ كنت أستعد ، وأرتب أوقات النزهة ، وأجمع مـا وصـل الى هـذه
الى هـذه الضفـاف عن حكايـات الموت .
لكنه فاجاني وجـاء قبل ميعـاده

ـ هل ولـدت
ـ كنت استعد وارتب المهد ، واجمع اخبـار النجمة واوقات
الرعيـان ومواعيد الفجر ، واتذكر ما جـاء في الكتب
عـن اخبـار الولادة ،
لكنهـا فاجأتني وجاءت بعد ميعـادهـا .

ـ ماذا حـدث
ـ اخجل مني لانني لم امت ، وكنت سأخجل اكثر لو انني مت .

ـ ٢ ـ

دمـع في وقت الولادة ودمع في وقت الموت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خوف في وقت الولادة وخوف في وقت الموت
وفرح سري ...

– ٣ –

ها هي الخطوات تضيع في نزهة هذا الليل
يجيء الفجر ، ويجيء الليل ، والعين الساهرة تنتظر مرور الطير
علامة الوصول .

انتظار ، ينسجه الحلم مسافة مسافة
يبدأ بالوعد ويلهو على أطراف النار ، ينسى الزمن
ويرسم شجرا وماء وطفولة ويتحدث عن حكاية
غامضة لم يكتشف معانيها القلب .

انتظار يصاغ بين اللحظة واللحظة
بين امتداد الالف وانغلاق الميم ،
تصير الكلمة اعترافا عن سهو اغرى السين
فاغمضت للحظة جفنها .

صمت ينهمر فيها السر ينصب خيمته الليلة ،
أدخل وبصحبتي ما همس به الظن خفية
وما أخفاه الحدس في السريرة

الوقت سجادة ، ورق البساتين ،
يمر الصبح كالهواء ، يمر المساء كالندى ، يمر الليل ثمرا ناضجا
الوقت عمر البارقة . والاصغاء مشغول ،
كيف يمد الجسر ، بين اول الحروف ومنتهى امتداد النداء .

– ٤ –

لم اتقدم نحو الحلم ،
ولم تلمس يدي اطرافه
اقمت بين العتبة والباب
وانا منذ الرحيل الاول ههنا .

كانت الاشارات تحوم حولي في هيئة اغراء للدخول
كنت اخاف واطلب اغراء أشد ، لكي لا تعود
النهاية تشبه طلائع الرحيل الاول
(الهذا جمدت خطواتي بين العتبة والباب)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حول سريري بقايا نهر وشبيه صورة عن فجر يشرق
ضـوء على ضـوء
صبـاح على صبـاح

وندى خضرة يلين (هل هو الحلم)
وصدى لقول يذكر القلب بوعـده وبذكرى مجيئه
نداء يهمس في السريرة ...

ويحمل لي الصبح خبرا :
أن دمائي تنبت وردا على الطريق
أأحفر قبري فيّ ؟

— ٥ —

صـدى لنـداء قديم :
انسني كي تحسن فهمي
فأكون واياك واحـدا الى الابـد .

— ٦ —

الروح أم الجسد . أيهما الحي فيّ

في بيتي ينبت العشب وعلى جسدي ينبت الحنين
وفي الداخـل صراخ لم ينقطـع بعـد
كان ذلـك :

عندمـا نبتت في الداخـل خاطرة ، لمعرفة
ما تقوله المياه المتدفقـة من اعالي الجبـال
وما يود ان يقوله ذلك الصبـاح :

فضي مضيء
أيقظ القلب من غفوته
وجـرح الحـلم .

بعدها ، صار كل جواب سؤالا .

القوس أم السهم ، أيهما الخالد فيّ
كان ذلك ...

والجسد رمانـة ترتوي مـن الماء
وتمد جذورهـا البيضاء
سفرا للعيون
عندمـا جرح الفضاء سهم من الـدم

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

تقطعت الجـذور
وانقطع السفر
بعدها صار كل جواب حربة .

الجواب أم السؤال ، أيهما الشاعر فيّ
كان ذلـك داخل الهيكل ،
وحمامة بيضاء غطت قبـل الفجر
وبنت لهـا في الصدر ععشا .

نزل الجالس على حجر في وسط الصحراء
وهمس لـي :
الارض دائرة
وسفري الآتي في نقطـة
انهـار الهيكل وسمعت نـداء يقول :
تقـدم
ها جسدي مثقـل بالثمـار
وعلى صـدري ينضج الحب .

بعدهـا ، كلما تقدمت تراجعت
ورايتني اسافر ولا احـل .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من النبي فيّ ؟
كان ذلـك ...
والجسد ينسج له في الخفـاء عباءة البهجـة
عندما انشطر الى اثنين

توزعت وبقيت وحيـدا
انفصلت وبقيت وحيدا
نسيت وما زلت اتذكرني .

دائرة السهـم

ـ ١ ـ

سرّ
محته الرغبة حين انهزمت امام نفسهـا
خـافت
ان الطريق بلا نهاية

تذهب في الشوق الجاذب وفي الركون
الى أنهـا الطريق .

كان خيط من الحب ، يصل بين القلب والقلب حتى فصل بينهما
توجهت نحو الضفـاف ، اصغي ،
كيف تنبت الاغصان كلما جـاء ربيع ، وكيف يمضي
المـاء دائما نحـو الماء

يجمع ابي احلى التفـاح ويقول في سره :
ستكون لجـوع أخير .
افك عن القلب خيط الحب وارمي طرفه الثـاني
لعيون أسرتها النيران ــ (نسيت كيف كان الورد ينبت
بعد همساتنا وكيف كان القمر
يطلع كلمـا نظرنا الى السمـاء)

لم يطرق بابنـا الزائر الاخـير وذبل التفـاح .
ــ مـاذا حـدث
ــ كنت أتعلم كيف تصير الخطوتان خطوة والكلمتان كلمة
والرغبتـان رغبـة . وكيف يلتقي النداء بالنـداء
واستيقظت فوجدتني اثنـين .
توجهت نحو الرمـان وقلت في سري :
يحولني المطر الى بذرة ويأخذني الربيع الى أسراره
وينضجني الصيف

واعـود اليك مع اول الخريف
ثمرة تشبه التفاح الذي يخبئه ابي لجوع اخير .
ــ جئت اليك قبل زمن الانتظـار فلم ترني
وذهبت من عندك قبل زمن الحصاد فلم تقطفني
وكنت وحيدة ، وحين عدت وجدتني اثنتين .
رسمت الحزن طريقـا اليك
وجئت بالموت ووضعتـه حارسا على بابـك
وكنت كلما حـاولت ان ادخل يطعنني بحرابـه
وكلمـا خرجت يأسرني بحكاياتـه
واستيقظت فلم اجـدك قربي .
ــ كنت أبتعـد عنك كما يبتعـد الماء عن النبـع
وكما يرحل الغصن عن الشجرة
وكما يهرب الجنـاح من الطير

وصرت اراك تدخلين احزاني بحرية ، وتمرين بأحلامي بحرية
ولكثرة ما نسيتك أحببتك .

ـ ٢ ـ

يتساءل :
أينحني التذكر ، فاذا الايام تمضي في الخفية
ترسم الجسد نبع ماء
يتساءل
كيف تنضم الروافد وقطرات الندى ؟
ويرجع الماء من الضفاف الى النبع
وكيف سينضم هو اليه

يتساءل
كيف يألف الطرقات مجرى للنبع
ويترك للنبع الرغبة في رسم الانهار .

ـ ٣ ـ

ـ ما القصد ؟
ـ أرنو الى ما ينبت في الطريق ، وهي تفصل بيننا
الى ندى ، يسري في العروق ، يفتح شفاه الاوراق
والى بريق يوقظ

فاذا الطريق يد تجمع الخطوات
(البعد قرب)

هل اطمأن العشب ، غفا ، أسكرته الشمس فانحنى
ونسي كيف يرقب همس الليل ، وانذار الصباح .
كان مستأنسا للظل والماء يتسلق الجسد
يرسم فوق الجفون بهجة الاصفاء
هل نسي الورد من أين تجيء الدماء ... فنبل
ظن ان الصباح غصن والشمس برعم والايام غياب ؟

ينبت في الطريق نهر ،
يردد صدى اللقاء

حين كانت الايدي تمد جسرا
يصل اولى اشارات الاشتعال

رغبة تغري في الارتماء في النيران

زمن ترتسم الارض حضننا
وينغلق الكلام
(آخر اللقاء انفصال)

مزيدا ...
تعال
اتقدم والرغبة تمحو علامات الرجوع
وتزين الضفاف اشتهاء في هيئة ضياء
اتقدم
يوقظني الغرق
اتجمع واصرخ كي اصل اطراف الاشتهاء

هاوية وسهم وبريق يمضي تراه العين وهي مغمضة
وجرح ابيض وندى ينهمر فوق النيران وهي تنسل الى الغياب
تعال
ارنو الى ما ينبت في الطريق التي تفصل
بيني وبيني
الى غصن صار غصنين
الى صدى يرد الكلام الى أوله ،
وورد يتذكر ان الايام دمه ، ويظن انه الغصن
وان البعد لقاء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ ٤ ـ

فرحت
فانهزمت في أول الاقتراب
(كان محطة لرجاء يتزين يوما بعد يوم
منذ ان ارتجف هناك ـ مرة تلو المرة ـ آخر رجاء)

تمد البهجة شباكها
فيما دائرة من النيران تولد ولادتها الاولى حول الجبهة
دماء دافئة تصعد وتزين الطريق ...
يطلع القلب من مخبئه السحري
(اهلا)

حنون في تقدمه نحو الارتماء في رجاء شبيه
ها هو يتقدم لاكتشاف وجه آخر له
يتفرد في اول عتبات الطريق
والطريق تقصر في اشتعال اطرافها

طرف الجهة الذاهب نحوها
وطرف الجهة الآتي منها
وجهة ثابتة في مكانها وجهة تتقدم
واحدة تمحى وواحدة ترسم
(ها نحن في وسط الطريق وليس ثمة جهات)

فرحت
فتذكرتني .

— ٥ —

حينئذ .. يفري العين نور يختبىء في جسد الظلام
يروي :
حين يلتفت الى حيث يقود الاصغاء .. يندهش
كيف تمضي الروافد تتوزع في الجهات
ثم كيف تنسل
ينبت فوق الممرات عشب يابس
وتمضي المسافات الى المسافات

وحين يلتفت الى حيث يقود الترقب .. يندهش
كيف تتوافد الاشارات
ثم تحتجب
ينبت بياض يمحو المسافات

يستيقظ
وحين تأخذه الحيرة ، يرنو الى الظلام
يرى بذرة الضوء ترخي جذورها البيضاء .

— ٦ —

— ماذا رأيت
— انا الشاهد ولا قدرة لي على الشهادة
(حين جاء وقت البوح انغلق القلب على الكلام)
قالت لي الرؤيا :
كلما حاولت أن أخبر عما شاهدت ، أنسى .

وقالت لي :
ما اشاهده ، يشاهده غيري ، ولست وحدي
وما اشاهده لا يشاهده غيري ولكل واحد رؤياه

انا الشاهد ولم يكن في الرؤيا غيري .

وحي من جهـــة السهم

ـ ١ ـ

اجيء حين لا التقي
يتقدم الوجه فتتقدم المرآة بوجه غريب
اتقدم لاجمع بين الصورة وما يحن لان يملأها ، فأجيء

اجيء كي لا اتساوى
انا المسافة بيننا ، انا المرآة .

ـ ٢ ـ

رويت
عن عنـــاق الجذر والتراب وصخر يكاد أن يهوي
وعن كيف تتم الراحة ، ويتم الانصراف الى نمو الاغراء

الطرف الثاني كان مضيئا وجوهنا اليه
تنبت منه الشمس ويطلع القمر . كان الاغراء الاول .
نداء يتزين بلمعان الندى وبنار اخفت حنينهـــا
ويرسم للولادة آخر اللقاء .

وحزنت
اخـــاف اذ ترمي السهم فلا يصل
واكـــون الصـــدى
تسأل فاسأل وتهفـــو فأهفـــو
وتحدق فلا ترى غير وجهـــك مرســـوما
بين النـــداء ومنتهى اللقـــاء .

حزنت
لخـــوفي من معرفتي عنـــي
هل يدرك النبع منتهـــى نزهة المـــاء ؟

وسمعت
يقول النبع : انا الماء والمـــاء يذهب ويعود الي

حزنت
للوقت لعمر السؤال ولعمر الشوق ولعمر انطلاق السهم

ولعمر المسافة بين العين والشرق ولعمر العناق

وتساءلت

عن حال سوف لا اتذكرك ، اكون محاصرا بي
وانت محاصر بك
أكونك في الحصار ؟

تساءلت

وسمعت من يردد :
الورد بعدد العيون ، كلما اشتاقت تفتحت وردة
الثمر بعدد الجوع يحن فتنضج الثمار .

وسمعت من يردد :
الطريق الطريق .

ففرحت بحزني

اصغيت . اقودك الي لابتعد عني فيك
فاجدني ارتسم في حدودك
واشتهيت منك الشهادة لي ، كي ارفع اللوم
عن الخطوات التي ذهبت بعيدا ولا تعرف من يملي
عليها الكلام

كي اصدق ما ارى وما سوف يتم ويكون
واهمس لك في السر

كي اتساوى فماذا يحمل المجيء
حلم الرغبة ام صدق النداء ؟..

هو البوح نفسه يتزين بالحروف :
لم يتوقف الماء والشمس تعلن كل صباح بهجتها

وانهزم

امام من يرفع حربته يطعن البهجة عند الصباح
ويصرخ في المساء :
ها ان الماء توقف وها هو الظلام

فاين اقف

في الجهة حيث ستنغرس الطعنة
ام في اول الرمح ؟

وهمست :

لو اني وراء البهجة والرمح لو اني الاعلان :

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنا الشجرة وهم الاغصـــان ٠

وانسى

لأعيد ترتيب ورود السؤال :
عن كيف يتم التوحد
(أن لا أعرف فلا يشغلني أحد
أن لا أخاف فلا يستيقظ فيّ الترقب
أن أكتفي بي
فيخفت الاندهاش وتتراجع الاشارات وتمتد المسافة ،
فأتوحد)

أسمـع ،

يقول السهم : لم يكن الهدف مطلبي ، بل كان مطلبي الانطلاق
يقول السهم : لست أتجه نحو الاهداف ٠ أنا أجيىء
يقول السهم : أنا باق في دائرة القوس ٠

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأسمع

يقول من ذهب ثم رجع ولم يصل :
كيف أمحو السؤال وهو مني
وأخافني الموت مرتين : في الداخل وفي الخارج
وعندما تراجعت الاشارات وامتدت المسافة
عرفت فخفت فتوزعت وتكاثرت ٠

وأصغي ،

ماذا يقول الذي ذهب ورجع ووصل
ماذا يقول الواصلون ؟

(الواصلون ما رجعوا ، يقول الصدى القديم)
وان رجع لا يقول ، وان قال لا يفهم ، وان فهم لا يفعل
الواصل هو الوصول ٠

تقول الثمرة :

أنا البذرة نسج التراب سريري
وأغراني الابتعاد عني ،
توزعت في اتجاه الظلمة وفي اتجاه الضياء
وأغراني الجذع
ونسجت لي الاغصان سرير الاعراس ·

تقول الثمرة :

أنا البذرة ، صرت ثمرة لتلد البذور ·

فرحت

أغراني تكرار الحلم
وعودة السهم الى مدار الاقواس ·

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سمير الصايغ

روث ابوديب (ROUTH ABU DEEB)

مـــوت

يسقط القمر
تتقافز قطراته المتألقة
فوق الوجه الدري
دموع حلم ممزق ·

غدا سيحط الذباب
يمتص الدم ، كما تتشرب الوردة الحمراء
ندى الفجر رحيقا حلوا لتلطخ به الوجوه المهجورة
بينما تقبض الأصابع ممزقة اللحم
على المحاجر الفارغة
والأمعاء المعقودة ·

ريح الموت الساخنة
تهب على الأوراق المتكمشة ·
تتساقط الأوراق واحدة واحدة
تتضور في عذابها السعيري

لتتجنب الجمجمة المكسورة
الوجه الملوي
والكرش الممددة فوق الأقدام المهشمة ·

ARCHIVE http://archive.sakhrit.com

الصبايا رقصن هنا
أنفاسهن الحلوة تعبق نشوة
مثل ثمار الشمام التي أنضجتها الشمس
وجدائلهن المتدلية تتأرجح
كالزيزفون يدوم في النسيم .

الليلة تمرر المنية اصبعا ساخنا
فوق اللحم المحترق
تدسه في الأحداق الغائضة
تتلمس طريقها فوق عمود فقري مكسور
وتضحك مع الثعلب لمرأى الذراع المقطوع .

الحجارة حادة
وابر الصنوبر تبحث عن الزوايا الأخيرة للنجاة
العقرب تضيف لدغتها
والأفعى تتدلى من اللحم المتفسخ
والعنكبوت تكور أرجلها
فوق الجرح الفاغر
ثم تنزلق عبر الدماغ
تكتنه الهواجس تحت الشعر المتلبد .

لقد مرت المنية من هنا
وستأتي مرة فمرة
تنفض تنورتها النتنة
وجسدها المثقل بالدود
يهتز بصراخ شامت آجش .

القمر يغطي وجهه
ويسقط في حضن الموت .
آه ، أمية ، يا صغيرتي يا صغيرتي

أين ذهبت براءتي ؟

روث أبو ديب
(اكسفورد)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جون وين JOHN WAIN

الى نفسي الشابة

أتذكرك جيدا أيها القلق ذو الشعر المنسدل المشعث
دعنا نحاول أن نتحاور بعد هذا الزمن

لو أن لي أن أطوي ثلاثة عقود مثل سجادة مهترئة
وأن أمشي معك عبر هذه الأشجار

أو في هذه الدرب قرب الحائط العتيق المسود
حيث كثيرا ما جاءت خطواتك المعدمة

عبر هذه المناظر التي تحتفظ بالخطوط ذاتها
لعلها تهدىء كلينا ٠

فلقد مررنا عبرها معا
وأنت تتحول ببطء الي ٠

مررنا عبر ماذا ؟ آه ، يا للشيطان
كلانا يعرف كم كان الطريق خشنا

وكيف غيَّره وقع خطواتنا المشترك
فصار أثقل ، وأكثر اتزانا ، وأقل حرية ٠

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تهت أنت في عاصفة بردية من الاختيارات
وكل اختيار مرقم وملون مثل الكرات في لعبة **السنوكر**

قرارات واختيارات واحتمالات
تتدحرج على القماشة الخضراء لحياتك

واحدة بعد أخرى اختفت كلها في جيوب
ولم يبق الآن غير عدد قليل ليؤدي الى التصادم

أحف عصاي بالطباشير من أجل الضربات التي ستحسم اللعبة
فأنا أحتاج الى مهارة حيث احتجت أنت الى الشهية وحسب •

أيها المهرج الهزيل ، ان المشاعر التي هزت عظامك
ودمرت عافيتك كانت في الواقع أحسن أصدقائك

لقد رجع صدى صوتك بين رؤوس جزيرة الفصح
وصوتي يعلو بالصراخ عبر واد تتبعثر فيه مسبوكات الشمع المهشمة

كان عليك أن تكسر قضبانا حديدية لتخرج
وكان علي أن أكر حبالا حريرية لأبقى خارجا

لم يكن يعينك شيء الا الاصرار العنيد على أن تحيا
ولا شيء يعينني الا الاصرار العنيد على أن أحيا

الكلمة قادتك صعدا الى مناظر جبلية
والكلمة تقودني انحدارا الى ضفاف نهر قوي

أنت كنت في خطر أن تسقط وتتهشم
وأنا في خطر أن أغور وأبتلع

لكن ، رغم كل شيء ، نحن الشخص ذاته ، يا كرة المشنقة الزجاجية ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كلانا الحيوان نفسه : جبان لكنه لا يراض

أكثر طمأنينة تحت السماء الباردة منه في وجار
يهتف من أجل البرقانات المرة دون انتظار أن يغذى باللحم المفروم
أنت ذو القهقهات البرية والعينين القلقتين
تحار من أين ستأتي الضربة المهشمة التالية على الأنف

وأنا ، مدركا الآن من أين ستأتي ،
لم أعد أقهقه كالمجنون ، وأصبحت عيناي أكثر هدوءا

حسنا ، لقد أمتعني حديثنا معا
مع أنني أعترف بأنني أدرت معظم الحديث

ووجدت محاولة اجتذابك للتحدث شاقة
لكنني في الواحدة والخمسين ، وأنت ، ماذا ؟ في العشرين ؟
الواحدة والعشرين ؟ الخامسة والعشرين ؟ على أي حال ، يا بني
رغم أنني لا أظنك تثق بي ، فسأثق بك

اذ أنه ليس لدي الكثير غيرك لأثق به
وليس لدي من ارث ، عدا الأشياء القليلة البالية التي كانت
أشياءك من قبل .

جون وين
(أكسفورد)

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

بيتر ليفي PETER LEVI

قصيدتـــان

- ١ -

حين أفكر بحماقة الشباب وأحزانه
وبالمقياس الزمني لحياة مكتملة
أعتقد أنه كان ينبغي أن نكون شجرة هرمة
صلبة القشرة ، مثمرة ، تخسر أوراقها ورقة ورقة ٠

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من الحقل الأخضر والفضي للبحر
الذي يخمد نار القمر المخادعة
كان ينبغي أن أهسهس ، ساقطا مثل حجر ساخن
وأن أصبح صامتا ، ودون خوف ٠

حين أتأمل في المروج وذرى التلال
وعصفور يطير محلقا في الهواء الطيب
أعتقد أنني أعشاب خشنة ، ضباب أرضي أبيض
طقس حائر ، وشمس النار ٠

كان ينبغي أن نكون في مكان آخر ، أن نكون كواكب
ضائعين في غابة من الجوزيات في ايراقها الأول
أحداقها زهرة برية ، قد تشققت متفتحة ،
آه يا مطر الحب ، يا مطر الحياة ٠

- ٢ -

أنا ، في الحقيقة مثل كلب
في حك الجذامة ، في مجرد وجود الغبار
ودرجة من الحدة في الروائح الندية
من الخير لي مثل ما في بركة السماء ٠

ليس لي شجاعة الكلب
ولا أغامر بالدخول بين قامات القصب المتشابكة
لكن الطقس ، في المواسم السيئة ،
هو كبطانية الكلب لي ٠
أما تاج محل ذلك القمر الرخامي
فانه عدو كلب بين الأعشاب

وأما مانهاتن في منتصف الليل
فانها غابة مسكونة بالأحلام بخفة
حيث تزهر الزنابق وتذوي مثل فينوس ٠

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بيتر ليفي
(أكسفورد)

(قصائد روث أبو ديب ، وجون وين ، وبيتر ليفي
خاصة بمجلة « مواقف » ٠ نقلها الى العربية
كمال أبو ديب)

جمال شحيد

النقــــد الادبيُّ الحديـــث
كما يراه لوسيان غولدمـــان

ان الموت الذي عاجل لوسيان غولدمان في أوج نشاطه (١٩١٣ ـ ١٩٧٠) لم يترك له متسعا من الوقت لوضع اللمسات الاخيرة على مذهب نقدي جديد تبلور في « البنيوية التكوينية » ، حسب تعبيره • ومع ذلك فان غولدمان ، بنظرته الواقعية للمعاصرة ، قد فتح آفاقا جديدة في العلوم الانسانية تجلت بشكل ملموس في الثورة الطلابية العمالية في فرنسا في أيار ١٩٦٨ • ومما لا شك فيه ان مختلف المدارس البنيوية قد انطلقت من نظريـات غولدمان وطورتها فيما بعد • وهذا يفرض علينا الرجوع الى الاصل ، بالرغم من أن ذكرى غولدمان قد خفت في أوساط النقد الحديث في فرنسا وغيرهـا من البلدان •

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المنهجية العامة عند غولدمان

تتحدد نقطة الانطلاق عند غولدمان في خصوصية العلوم الانسانية اذا ما قورنت بالعلوم البحتة • ذلك ان عالم الطبيعة الذي تعنى به العلوم البحتة متميز عن العالم الاجتماعي الذي يمثل الوعي فيه الدور الاهم • وتتجلـى خصوصية العلوم الانسانية ، من حيث منهجيتها ، في النقاط الاربع التالية :

أ ــ تعنى العلوم الطبيعية بوصف الظواهر الخارجية للواقع المحسوس ، بينما تعنى العلوم الانسانية بفهم السلوك الانساني ومدى الوعي الصحيـح أو الخاطيء فيه •

ب ــ ان الهدف الانساني للعلوم الطبيعية هو معرفة الطبيعة لكي يسيطر الانسان عليها • وبما ان الانسان هو غايتها ، فانها تكمل العلوم الانسانية دون الانفصال عنها ، ولو اختلفت طريقة المعالجة •

ج ــ في العلوم الانسانية ، لا سيما الاجتماعية والتاريخية منها ، هناك تطابق بين الفاعل (الباحث) ومادة عمله (المجتمع) ، اذ ان الباحث جزء من المجتمع الذي يدرسه ، وبقدر مـا يكون وعيـه ناميـا ومتطورا يقترب مـن الموضوعية •

د ـ لذلك لا يمكن ، في العلوم الانسانية ، أن يتخلى الباحث تماما عن بعض القيم والاحكام التي تحدد ، بشكل أخص ، منظوره الايديولوجي والطبقي. ذلك ان كل تساؤل يطرحه في بحثه ينجم عن هذا المنظور الايديولوجي والطبقي. فالواقع الاجتماعي الخام يمكن أن يوجد نظريا وبشكل مجرد ، الا أننا عندما نبدأ بتحليله لا يبقى خاما بسبب ارتباطنا به (١) .

وانطلاقا من هذه النقاط ، يتعارض غولدمان مع ممثلي المدرسة الاجتماعية الوضعية التي تنظر الى الاحداث الاجتماعية من الخارج مبعثرة اياها كأشياء شبيهة بمواد الفيزيائيين والكيميائيين (أوغست كونت ودور كهايم) . وينتقد في هذا الصدد ، بعض الاتجاهات الماركسية « الارثوذكسية » التي نادى بها كاوتسكي وبليخانوف والستالينيون وغيرهم ، ممن اقتربت نظريتهم من نظرية المدرسة الاجتماعية الوضعية . كما أنه ينتقد الاتجاه المثالي المعاكس المقتبس من الفلسفة الكانطية . ذلك ان الموقف الواقعي والعلمي الوحيد في العلوم الانسانية ـ حسب رأيه ـ لا يمكن أن يتم فيه الفصل بين الواقع وقيمته ، والفاعل ومادة عمله ، والنظرية والتطبيق .

فأين الموضوعية والحقيقة بعدئذ ؟ هذا السؤال طرحه غولدمان على نفسه ، ووجد له جوابا في كتاب جورج لوكاش : **التاريخ والوعي الطبقي** (١٩٢٣) . اذ يؤكد الفيلسوف الهنغاري ان الوعي الممكن لدى الطبقة البروليتارية الثورية ، بنزوعها الى الغاء الطبقات ، وبناء المجتمع اللاطبقي ، بوسعه التوصل الى المعرفة القصوى للحقيقة . وتتجلى تأثير لوكاش في غولدمان ، بشكل أخص ، في منهجه التحليلي لاشكال الرؤى للعالم ، كما سنراه في ما بعد .

ان **الوعي** اذن يشكل القاعدة الاولى لمنهجية غولدمان في العلوم الانسانية ولكن ما هي المنطلقات التي تبلور هذا الوعي ، حسب غولدمان ؟

ينطلق غولدمان في دراسته للعلوم الانسانية من الايديولوجية والمنهج الماركسيين اللذين يؤكدان على البعد التاريخي للظاهرات الاجتماعية . ويتصدى غولدمان لكافة الاتجاهات اللاتاريخية ، مؤكدا أن التاريخ لا يقتصر على الماضي والحاضر وانما ايضا يستشف المستقبل . « ينتمي غولدمان ، نظير لوكاش وغرامشي ، الى التيار الجدلي التاريخي للماركسية ، وكان انتاجه كله عملية صارمة ومنظمة لتأريخ العلوم الانسانية بشكل عام وسوسيولوجيا الثقافة بشكل خاص » (٢) . أما التاريخ الذي يركز عليه غولدمان فانه من صنع المجموعة لا الفرد ، أو من صنع الافراد الذين تخلوا عن فرديتهم أي الذين

---

١ يمكن مراجعة كتاب سامي نير وميخائيل لوفي عن غولدمان ، دار نشر سيغرز الباريسية عام ١٩٧٣ ، للتوسع في هذه النقاط (ص ص ٢٥ ـ ٣١) .

٢ انظر المرجع السابق ، ص ٣١ .

يتجهون في ممارساتهم ووعيهم نحو الكلية الاجتماعية • اذن ، بعبارة أخرى ، يرتبط التاريخ بالطبقات الاجتماعية • ويحدد غولدمان مفهوم الطبقة انطلاقا من وظيفتها في عملية الانتاج وعلاقاتها مع الطبقات الاخرى ورؤيتها الخاصة للعالم •

من هذه المنطلقات النظرية في منهج غولدمان ، يمكننا تحليل البنيوية التكوينية التي طبعت مدرسة غولدمان في النقد الاوروبي الحديث •

٢ ــ أبعاد البنيوية التكوينية

ان البنيوية التكوينية هي فهم علمي للحياة الانسانية التي يرتبط أبرز ممثليها على الصعيد النفساني (وعلى هذا الصعيد فقط) بفرويد ، وعلى الصعيد المعرفي بهيغل وماركس وبياجيه ، والماركسية المستوحاة من لوكاش • ويضيف غولدمان قائلا : « على الصعيد التاريخي ــ المجتمعي الذي يتضمن الابداع الادبي ، تقوم الاكتشافات الكبرى في البنيوية التكوينية على **الفاعل الذي تجاوز فرديته** (أو الجماعي) وعلى الطابع **المنظم** لكل سلوك ثقافي أو عاطفي أو عملي يسلكه هذا الفاعل • ومن هنا فان البنيوية التكوينية تؤكد أن كل سلوك انساني (وربما حيواني) له طابع معبر ، أي أنه قد يترجم الى لغة معنوية كمحاولة لحل المسألة العملية » (٣) • من هذه المنطلقات يبدأ غولدمان نفسه بتحديد البنيوية التكوينية • ولكن لنعد لبعض هذه **المنطلقات** •

أ ــ علم النفس الفرويدي :

يعود النزاع بين الماركسية والفرويدية الى الاتجاه الستاليني الذي اعتبر الفرويدية كاكتشاف بورجوازي صغير من شأنه ، أن يقوي الثورة المضادة • وطغى هذا الاتجاه على معظم المدارس الماركسية حتى الخمسينات . وكان غولدمان بين المفكرين الماركسيين الاوائل الذين حاولوا دراسة العلاقة الممكنة بين ماركس وفرويد .

« يبدو لنا ان فكرة فرويد هي اول تطوير صلب للبنيوية التكوينية في علم النفس الفردي . وان الفكرة الاساسية عند فرويد ، كما يعلم الجميع ذلك ، هي ان بعض الظواهر التي تبدو شاذة ومجردة عن المعنى كالاخطاء اللفظية والاحلام والامراض العقلية الخ ••• تصبح ذات دلالة كبرى ، ان أدخلت في بنية شاملة تجمع ما بين الوعي واللاوعي عند الفرد الذي تتبع خطاه منذ ولادته . وهكذا ينشأ في علم النفس وضع شبيه بالوضع في التاريخ ......علىا ن ذلك لا يعني اطلاقا ان مواقف فرويد وماركس متشابهة » (٤) .

ونقطة الاختلاف الكبرى بين ماركس وفرويد تدور حول فكرة المستقبل، التي يركز عليها ماركس ويهملها فرويد • فحسب النظرية الماركسية ، لا

---

٣ غولدمان : **العلوم الانسانية والفلسفة** ، دار نشر غوتيتر في باريس ، ١٩٧١ ، ص ١٥١ •

٤ غولدمان : **الماركسية والعلوم الانسانية** ، غاليمار ١٩٧٠ ، ص ٢٤ ــ ٢٥ •

يمكننا ان نفهم العمل الانساني حتى ولو اتخذ شكل مرض نفساني الا كحالة توترية ومأزومة ما بين قوى التوازن التي تجر المرء الى المستقبل والقوى المضادة التي تعيق ذلك . والواقع ان فرويد يركز على هذه القوى المضادة دون اعطاء قوى التوازن قيمة ذات بال . ويرى غولدمان ايضا ان علم النفس والتحليل النفسي الفرويدي يؤكدان على الفرد وليس على المجتمع ككل ٠ والحال أن البنيوية التكوينية تعتمد على المجموعة والطبقة أكثر من اعتمادها على الفرد ، بينما تعتمد الفرويدية على تحليل اللاوعي عند هذا الفرد او ذاك ، والذي لا يمكن الا ان يكون فرديا .

ولكن القاسم المشترك بين الماركسية والفرويدية هي ان السلوك الانساني ، ان كان فرديا او جماعيا ، له طابع معبر وهو جزء لا يتجزأ من البنية ذات الدلالة . وتعتمد هذه البنية في التحليل النفسي على معطيات الماضي ولا سيما الطفولة ، بينما ترتكز في الماركسية على الابعاد الثلاثة للتاريخ :الماضي والحاضر والمستقبل . وهذا القاسم المشترك هو الذي حدا بغولدمان الى ربط البنيوية التكوينية بالفرويدية .

ب ـ المنطلقات الماركسية في العلوم الانسانية :

في كتابه « الماركسية والعلوم الانسانية » يعرض غولدمان عددا من المقولات الماركسية المرتبطة بالعلوم الانسانية . ويتألف الكتاب من مجموعة من المقالات بعضها كتب قبل ايار ١٩٦٨ ، أي قبل ان يميل غولدمان نحو اليسار الجديد في فرنسا ، والبعض الاخر مستوحى من هذا التحول . وينتقد في كتابه هذا الدوغماتية في الابداع الادبي. فيرى ان النظرة الى العالم التي كانت طبيعية في زمن هيغل وماركس يجب أن لا تؤخذ على علاتها وتفرض على ظروف ومجتمعات مختلفة ـ وهذا هو المنطق الدوغماتي ـ بل ينبغي الاخذ بالبنية الفكرية الماركسية وبالمذهب مع تجنب فرض الحيثيات التي كانت سائدة في هذا العصر او ذاك . يقول : « تصبح الدوغماتية مرضية عندما تدافع عن أفكار ومواقف وأوامر وتصرفات تمت في ظروف لم تعد تناسب الآن ، وعندما تحبذ المحافظة على الامتيازات والمؤسسات القديمة متصدية لارادة الناس الذين يصبون الى الحرية ٠ ومن هذا القبيل، فان الطعن في كل دوغماتية يبقى صالحا وضروريا ومحقا ٠ » (انظر الكتاب المذكور ص ٤٣ ـ ٤٤) ٠

على ان نقد الدوغماتية لا يعني رفض الفكر النظري السليم الذي يعتمد على درجة متطورة من المحاكمة . ويرى غولدمان ان هذا الفكر يمر في حالة مرضية هو أيضا عندما « ينسى ان النقد يجب أن يتم دائما بالنسبة الى

التطبيق (البراكسيس) ومقتضياته ، وينبغي ألا يصبح أبدا أحادي الاجانب بنسيان الضرورة الحتمية للتنظيم » (ص ٤٦) .

ولا عجب في أن تكون الخلفية الفكرية التي حدت بغولدمان الى نقد الدوغماتية هي التجربة الستالينية التي قاومها بشدة وبعنف كما سنرى فيما بعد .

وأما المقولة التي ينطلق منها **غولدمان** لدراسة العلوم الانسانية فهي مقولة **الكلية** أو الرؤية الشاملة التي يعي بها المرء مكانه من الاشياء ومكان الاشياء منه من خلال موقف معين حول هذه الظاهرة أو تلك أو هذه القضية المحددة أو تلك. وانطلاقا من مقولة **الكلية** ينظر **غولدمان** الى التاريخ ويؤكد أن التاريخ يشرح البنية وليس العكس . وفي هذا يختلف عن **آلتوسير** وعن المدارس البنيوية غير التكوينية (٥) .

ج - سوسيولوجيا الادب والثقافة

تحتل سوسيولوجيا الادب والثقافة عند غولدمان حيزا كبيرا ، اذ يتبلور من خلالها تحليله الماركسي للعلوم الانسانية . ذلك ان الادب لا يهم فردا معينا وانما يهم مجموعة الافراد ، فما هو الا تعبير عن وعي جماعي . وقبل الوصول الى السوسيولوجيا الغولدمانية للادب ، لا بد من اعطاء فكرة عن الاتجاهات المختلفة التي احاطت بهذا المفهوم .

يلاحظ غولدمان(٦) ان الاتجاه الاول يعنى بالنشر والتوزيع وتحديد جمهور الادب . ويعتمد بخاصة على المناهج الوضعية في علم الاجتماع (من قسائم اسئلة الى استطلاعات راي الى احصائيات ...) ويمثل هذا الاتجاه في فرنسا الناقد والصحفي المشهور روبير اسكاربيت .

ويعنى الاتجاه الثاني بالتركيز على بعض الظاهرات في النصوص الادبية بحيث تعتبر كمؤشرات للوعي الجماعي وتحولاته . ويمثل هذا الاتجاه الناقد الامريكي ليو لوونتال ، من جامعة بيركيلي . كأن يدرس مثلا مفهوم العامل او الفلاح في جريدة او في مرحلة من مراحل ادب قومي معين ، مع التركيز على تطور هذا المفهوم بالمقارنة مع الاحداث المحيطة والظروف

---

٥ تحتاج هذه النقطة الى معالجة منفردة مستقلة ، لا نستطيع الخوض فيها هنا .

٦ انظر مقالته في الموسوعة العالمية ، الجزء العاشر ، حول هذا الموضوع (مقالة الأدب)

اما الاتجاه الثالث ، والذي ينتمي اليه غولدمان ، فيعتبر ان الانتاج الادبي هو حصيلة اجتماعية وفردية في آن واحد ، أي ان البعد الجماعي يمثل دورا اساسيا في كل عمل ادبي . وهذا الاتجاه ليس جديدا في تاريخ الادب ، اذ ان مدام دى ستال وتين الفرنسيين قد ناديا به منذ الربع الاول من القرن التاسع عشر . وحذا حذوهما فيما بعد عدد من الماركسيين الارثوذكسيين الذين ركزوا على ايجاد عروة وثقى بين مضمون الوعي الجماعي ومضمون الانتاج الادبي ، وافرطوا في التبسيط بحيث بدت الاعمال الادبية على يدهم وكأنها خطاب سياسي او تحقيق اجتماعي بحت . على ان الممثل الرئيسي لهذا الاتجاه ، بشكله المعاصر ، هو ولا شك ، في نظر غولدمان ، الفيلسوف الهنغاري جورج لوكاتش الذي ربط سوسيولوجية الادب بالمقولات الجمالية الكلاسيكية والجدلية النابعة من اعمال كانط وهيغل وماركس . واهتم لوكاتش وتلاميذه (امثال ايريش كوهلر ولوسيان غولدمان واورباخ وهاويسر) بالبنية ذات الدلالة التي تبرز وحدة العمل الادبي ودلالته وسمته الجمالية . ولم يعن لوكاتش باظهار العروة الوثقى بين مضمون الوعي الجماعي ومضمون الانتاج الادبي ، وانما بين البنى الذهنية والبنى الجمالية ، وعبر عن ذلك في كتابه **« التاريخ والوعي الطبقي »** حيث ابرز الصلة القائمة بين التاريخ والوعي السياسي والفلسفة التي تحدد مسارات البنى الذهنية للمجتمع . ومن الملاحظ ان لوكاتش ترك لتلاميذه امكانية التوسع في نظريته واعطاء الادب المكان المناسب فيها . وهكذا انتقلت سوسيولوجية الادب من مقولة « الادب انعكاس للمجتمع » الى مقولة «تطابق البنية » ، حتى ولو اختلفت المجتمعات تاريخيا وحضاريا .

وتقتضي سوسيولوجية الادب ، من هذا المنظور ، ان يتوفر هناك الحد الاقصى من الوعي الممكن ، ببعديه : الفردي والجماعي ، بحيث يتاح لعالم الاجتماع ، بعد تحليله لهما ، أن يبرز الواقع ككل . على ان العامل الاول الذي يسترعي انتباهه هو تحليل المجموعة الاجتماعيةالتي تسعى جاهدة للتعبير عن الكلية الاجتماعية ، اعني بذلك دراسة الطبقات الاجتماعية ، ولا سيما الطبقة الاساسية .

ويرى غولدمان ان الاتجاه الماركسي الاول في سوسيولوجية الادب يتلاءم خاصة مع الاعمال الادبية الصغرى المشابهة لوسائل الاعلام ، بينما يتلاءم اتجاه لوكاتش مع الاعمال الادبية الكبرى التي تمثل دورا هاما في التاريخ .

وللوصول الى دراسة سوسيولوجية الادب يحدد غولدمان المستويين الضروريين للبحث وهما التأويل والشرح . فعلى مستوى التأويل ينبغي على الباحث أن يبرز « النموذج البنيوي ذا الدلالة الذي يميل الى

البساطة ويتألف من عدد محدود من العناصر والعلاقات القائمة بين هذه العناصر والتي تستطيع ان تظهر كلية النص نوعا ما ، بشرط ان يؤخذ **النص كله** بعين الاعتبار والا يضاف اليه شيء » (راجع مقالته الآنفة الذكر في الموسوعة العالمية) . وتبقى هذه المرحلة من البحث على المستوى الداخلي للنص الادبي ، بينما تعنى المرحلة الثانية – وهي مرحلة الشرح – بربط المستوى الداخلي للنص بالبنية العامة المحيطة • كأن ندرس العلائق الداخلية لمسرحية من مسرحيات راسين مثلا – وهذه هي المرحلة الاولى حسب غولدمان – ثم نربط بين المسرحية المدروسة ومسرحيات اخرى لراسين والحركة الجانسينية وعلاقتها بفئة من فئات طبقة النبلاء في القرن السابع عشر – وهذه هي المرحلة الثانية .

وما الغاية من سوسيولوجية الادب والثقافة الا التوصل الى تحديد رؤية الكاتب للعالم ، مع توضيح اتجاهاتها العامة ومساراتها الايديولوجية والفلسفية . ويرى غولدمان ان اشكال الرؤى ازاء العالم هي اربعة : ماساوية ، عقلانية ، وجودية ، جدلية . وسنعود الى كل واحدة منها في القسم الاخير من هذا البحث .

د – كشف البنية الذهنية :

بدأ تاريخ الذهنيات منذ بضع سنوات يحتل مكانة مرموقة في الحقل التاريخي . ويهدف الى ايضاح كل ما يمت بصلة الى المجموعة الاجتماعية من عواطف وسلوك وتعابير وصمت وتصورات واساطير واحاسيس ، معا يزيدنا اطلاعا على علم النفس الجماعي . ولئلا يبقى تحديد البنية الذهنية اعتباطيا وبعيدا عن الموضوعية ، لا بد من تحليل مفاهيمه الفعالة كالرؤية للعالم والبنى الذهنية .

١ – الرؤية ازاء العالم :

كل مجموعة انسانية تنظر الى العالم وتتصوره بطريقة خاصة. ويتجلى هذا التصور في مجمل السلوك الجماعي والتربوي الذي يتكرر يوميا بشكل طبيعي ويصبح في النهاية نوعا من انواع العرف . وتلعب الاوهام فيه دورا بارزا ، بحيث توجد أزمة حادة عندما تبدأ هذه الاوهام بالزوال • لا بد هنا من الرجوع الى تقلص الفكر الديني وانحساره في بعض البلدان ، وكيف ان هذا التقلص وهذا الانحسار تركا الناس في حيرة من امرهم يساورهم القلق وتنتابهم الهواجس ، بادىء ذي بدء • وما كتاب **غولدمان** عن الحركة **الجانسينية** في القرن السابع عشر ، من خلل الاعمال الادبية لباسكال وراسين ، الا خير تعبير كان يهدف منه غولدمان الى كشف البنية الذهنية لمجموعة انسانية في فرنسا تحت حكم لويس الرابع عشر بشكل أخص •

٢ ـ البنى الذهنيـة :

من خلال بعض المؤشرات التي يمكن أن نسميها تقاليد او عادات ، يجب الوصول الى الاحاطة بالبنية الذهنية . وفي هذا المجال تكون كتب المذكرات والسير الشخصية والاعتبارات والوثائق الادارية والقضائية ، وكذلك العاديات والآثار خير معين لاظهار النفسية الجماعية السائدة . وينبغي أيضا الرجوع الى دقائق الحياة اليومية ، ولا سيما وسائل الاعلام والاشاعة ، لاظهار الجو النفسي العام أو البنية الذهنية .

٣ ـ اشكال الرؤى المختلفة للعـالم :

في عدد من كتبه ركز غولدمان على اربعة اشكال من الرؤى للعالم . وما ذلك الا توسع لتحليله السوسيولوجي للادب والثقافة الناجم عـن منطلقاته النظرية الماركسية . وفي هذا الصدد يقول سامي نير وميشيل لوفي: « تتجلى الرؤى للعالم عبر بعض الاشكال التي تؤلف تعبيرا متناسقا وملائما، وذلك بصورة فردية او جماعية ، على مستوى السلوك (حزب سياسي مثلا) او المفهوم (مذهب فلسفـي) او الخيـال (عمل ادبي) . ويؤلف هـذان الشكلان الاخيران موضوع سوسيولوجيا الثقافة »(٧) . ويرى غولدمان ان التعبيرين الفلسفي والادبي يمكن ان يلتقيا حول كيفية النظر الى العالم ، ويترك لنا التاريخ امثالا كثيرة : باسكال وراسين بالنسبة للرؤية الجانسينية، غاسندي وموليير بالنسبة للتحرر من العقلية المتزمتة ، شيلنغ والرومانسيين بشكل عام الخ... ويرمي غولدمان من خلال دراسته لاشكال الرؤى أن يقيم صلة مستديمة ومنهجية بين الانتاج الادبي ودلالتـه التاريخيـة . وبما ان منطلقاته هي ماركسية فانه يبدأ بدراسة سوسيولوجية تشرح معنى العمل الادبي بغية الوصول الى دلالته .

ويعترف غولدمان ان أشكال هذه الرؤى عديدة ، على انه يقتصر في كتاباته على اربعة منها :

أ ـ الرؤية المأساوية للعالم :

لقد شرح غولدمان ابعاد هذه الرؤية في كتابه « الاله الخفي » الـذي ما زال يعتبر من انجح كتبه لتماسكه المنطقي ونتائجه القيمة . ويرى تطابقا بين الرؤية المأساوية للعالم والايديولوجية الجانسينية في فرنسا ابان القرن السابع عشر التي تجلت بشكل ملموس في **خطرات** باسكال ومسرحيات راسين.

يبدأ غولدمان كتابه بتحديد الرؤية المأساوية في الجانسينية ، فيرى ان هذه المدرسة اللاهوتية والفلسفية متطرفة في اختياراتها . فاما أن ينال الانسان الكل واما اللاشيء . فلا حد وسط بين الكل والجزء . ويكون الله في

---

٧ ص ٦٤ من المصدر المذكور .

هذا المنظور خفيا وظاهرا في آن واحد ، لانه فوق الانسان من جهة ولان المسيح بشر اله من جهة اخرى ، كما ان العالم بالنسبة للانسان تهلكة من جهة ولا بد من القبول به والعيش فيه من جهة اخرى . ويتردد الانسان الجانسيني كثيرا في اختياره ما بين الله الخفي والظاهر والعالم التهلكة والوجود . ويرى حسب السلوك الجانسيني أن الله يشكل الكل ، بينما العالم ما هو الا جزء او هو لا شيء بالمقارنة مع الله . ويعيش الانسان في قلق ومأساة لانه دائما متوزع بين الله والعالم ، علما بأنه جزء من العالم . ويعيش وحده ما بين العالم الاعمى والله الخفي والاخرس محاولا اجراء حوار مع الله ، ولكن حواره يبقى حوارا ذاتيا (مونولوج) . لذا يسيطر القلق عليه حتى الموت .

ثم يحلل غولدمان العلاقة القائمة بين هذه الرؤية للعالم والصراع الطبقي في فرنسا ابان القرن السابع عشر . فيرى ان الجانسينية التي تبلورت فيها هذه الايديولوجية المأساوية نشأت كحركة سياسية معارضة في اوساط طبقة النبلاء بجناحها القديم (نبلاء الرداء) ، وفقدت هذه الطبقة الامل في البلوغ الى السلطة ، فطورت هذه الايديولوجية المأساوية .

وفي البابين الاخيرين من كتابه ، يحلل غولدمان ادب باسكال وراسين مستعرضا كذلك الاتجاهات الداخلية للحركة الجانسينية وواضعا كلا من الكاتبين في هذا الاتجاه او ذاك .

واراد غولدمان من خلال هذه الدراسة البلوغ الى هدفين . الاول هو « استخلاص طريقة موضوعية في دراسة الاعمال الفلسفية والادبية » ، والثاني هو « المساهمة في فهم مجموعة محدودة وواضحة من الامور المكتوبة تبدو ، بالرغم من اختلافاتها الكبيرة ، متقاربة جدا » (٨) . وبما ان مقولة الكلية هي من المقولات الاساسية عند غولدمان ، فان الاحداث الانسانية بلغات تعبيرها المختلفة تشكل دائما البنى ذات الدلالة للمجتمع أو لمجموعة من الناس . وسبق أن نوهنا بأن الادب والفلسفة واللاهوت والفنون والسياسة هي لغات تعبير مختلفة ترمي الى هدف واحد ، الا وهو ابراز الرؤية للعالم واكتشاف قواعدها الاجتماعية .

ب ـ الرؤية العقلانية :

في الفصل الاول من كتابه « **البنى الذهنية والابداع الثقافي** » يكرس غولدمان ١٣٣ صفحة لتحليل فلسفة التنوير وروادها ابان القرن السابع عشر ، امثال ديكارت ومالبرانش وليبنيز وسبينوزا وغيرهم . ويحاول غولدمان في هذا الفصل ابراز البنية الدالة لحركة التنوير الفرنسية التي تبلورت حول دائرة المعارف مع رئيس تحريرها ديدرو .

---

٨ الالـه الخفي . ص ٧ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يلاحظ غولدمان ان الخط العقلاني الذي مر بديكارت وليبنز وكورناي في مسرحيته « السيد » وفولتير وفيخته وبلزاك وفاليري هو خط متميز وفعلي ، بالرغم من صعوبة تحليله . ويركز هذا الخط على الانا العاقل الديكارتي الذي ناب مناب الانسان الديني والاجتماعي السائد في القرون الوسطى . ومن نتائج هذا التغير ان البعدين الاخلاقي والديني للانسان لم يعودا يشكلان قوام الانسان الجديد وانما فقط جزءا منه . وتم التوسع في ابعاد الحرية والعدالة والمساواة ، وهي الشعارات التي طرحتها البورجوازية في وجه طبقة النبلاء . كما استرعت العلوم الطبيعية والرياضيات عددا من العلماء (طوريشلي ، غاليليه ، هيوم ، لوك ، ديكارت ...) فطوروا نظريات جديدة اقل ما يقال عنها انها تركت نقاط استفهام عديدة على العلوم السائدة في القرون الوسطى والمتأثرة بالجوالديني . وبما ان الطبقة البورجوازية كانت الطبقة الناهضة اقتصاديا وفكريا وعلميا فانها تبنت هذه الافكار الجديدة مناهضة منها لنظام القيم التقليدي المتخلف الذي كانت تتشبث به الطبقة الارستقراطية .

اذن كان تطوير العقلانية سلاحا في يدي الطبقة البورجوازية النشيطة آنذاك . وكانت رؤيتها للعالم مرتبطة بهذا الواقع الاجتماعي الذي تم تغييره باشعال نار الثورة الفرنسية . وتركزت هذه الرؤية الجديدة حول نقطتين برزتا بشكل اخص في عصر التنوير ، وهما :

١ ـ اعطاء القيمة الاولى للمعرفة الانسانية التي تصبو الى الكونية وتحارب الاقليمية .

٢ ـ المعرفة مؤلفة من مجموعة معلومات منسقة ومبوبة حسب احرف الهجاء (انظر دائرة المعارف الفرنسية في القرن الثامن عشر) . كما ان من نتائجها الربط ما بين التفكير النظري والتطبيق العملي .

ج ـ الرؤية الوجودية :

ان اهتمام غولدمان بالوجودية ربما يعود الى الخمسينات حيث تألق نجم الوجودية كتعبير جديد يناسب المجتمع الاوروبي الخارج من الحرب العالمية الثانية . ويركز غولدمان على ان الوجودية هي في مجملها فلسفة تعبر عن المحدودية واليأس . ويرجع بدايات هذه المدرسة الى القرن التاسع عشر بشكل مباشر والى السابع عشر بشكل لا مباشر . اذ يرى في الانا الديكارتي جمعا للتجربة الحسية والتفكير العقلاني ، وهذا ما طورته الوجودية فيما بعد . ففي القرن التاسع عشر نشطت الحروب القومية كما وئدت الثورات الشعبية ، مما خلق اتجاهات فلسفية جديدة لا تؤمن بمثالية عصر التنوير التي بشرت بفردوس ارضي رغيد وانما ترى الواقع اليما قاسيا يبعث على اليأس والفشل . ذلك ان العدالة الاجتماعية المنشودة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

داسها المجتمع الصناعي باحتكاراته ورؤوس امواله ، مما دفع الى الحربين العالميتين . فاذا بالفكر الوجودي يركز على المحدودية عند الانسان ، لا سيما في الموت ، ويطور مفهوم القلق والسأم . ويقول غولدمان في شرحه للوجودية كأزمة اجتماعية واقتصادية وسياسية وثقافية للرأسمالية الاوروبية : « ان تألق الوجودية في اوروبا الغربية يبدو لي مرتبطا بأزمة المجتمعات الرأسمالية المتطورة وبالازمة الناجمة عن تخلخل الاسواق في الاقتصاد الليبرالي ، وذلك لتطور الاحتكارات ... وظهرت هذه الازمة اولا في الحرب العالمية الاولى في المانيا ، ثم في أزمة ١٩٢٩ ــ ١٩٣٣ ووصول الحزب الاشتراكي القومي الى السلطة ، وأخيرا في الحرب العالمية الثانية » (٩) .

وخير ممثل لهذه الرؤية الوجودية هو سارتر الذي اعاره غولدمان اهتماما كبيرا وتتبع تطوراته عن كثب . وكان عنده مشروع دراسة كبيرة حول سارتر ومختلف المراحل التي مر بها ، ولكن المنية المبكرة حالت دون ذلك . فبقيت دراساته عن سارتر ومالرو وغيرهما موزعة كمقالات في عدد من كتبه ، لا سيما « **من أجل سوسيولوجية الرواية** » و « **البنى الذهنية والابداع الثقافي** » .

د ــ الرؤية الجدلية :

لقد كتب غولدمان كثيرا حول هذه الرؤية لانها تعبر عن انتمائه الفكري والسياسي والايديولوجي ، ولانها الرؤية الوحيدة ، في نظره ، القادرة على تحليل الرؤى الاخرى .

وحاول غولدمان بشكل مستمر ان يربط ما بين الجدلية الماركسية والجدلية الهيغلية ، بالرغم من الفروقات الايديولوجية بين النظريتين . ولكن السؤال الرئيسي الذي يطرحه غولدمان على نفسه هو : ما هي القاعدة الاجتماعية المعنية بهذه الرؤية الجدلية المادية ؟ ويرى غولدمان ان الطبقة البروليتارية هي المعنية اصلا **بوعيها الممكن** لا بوعيها الحالي بالضرورة .

وتدور هذه الرؤية الجدلية حول نقطتين اساسيتين وهما : المذهب البنيوي التاريخي وخلق الانسان الثوري . وكمؤرخ ومحلل للماركسية يلاحظ غولدمان ان الرؤية الجدلية للعالم قد مرت في ازمتين . الاولى تحت تأثير المدرسة الوضعية والتي فجرها بليخانوف وكاوتسكي وظهرت في الاممية الثانية . وبالرغم من التسمية الماركسية يرى غولدمان أن هذا الاتجاه اصلاحي معتدل وغير ثوري لعبت فيه النظريات الداروينية والسبينوزية دورا أساسيا كما ان السياسة أصبحت شكلا من أشكال التكنوقراطية . والازمة الثانية التي مرت فيها الماركسية هي الاتجاه

---

٩ البنى الذهنية والابداع الثقافي ص ٢١٤ ، الحاشية .

الستاليني الذي تبلور سنة ١٩٢٩ بتصفية بوخارين ومن بعده تروتسكي والذي طور العقلية الفردية البونابرتية داخل الحزب الثوري .

٤ ــ جمالية مجتمعية أكثر مما هي شكلية

تستخلص الجمالية عند غولدمان من كل ما تقدم . وسنحاول هنا وضع خطوطها الرئيسية .

عندما يربط غولدمان بين العلوم الانسانية واشكال الرؤى الى العالم ، يركز على البعد المجتمعي لهذه العلوم وللوظيفة المجتمعية التي تتمتع بها . ونتيجة لذلك يكون الكاتب الكبير والصغير ناطقا باسم المجموعة الاجتماعية التي ينتمي اليها والتي تشارك في عملية الابداع الفني . فلا فرق اذن بين عملية الابداع الفني وباقي اشكال الواقع الاجتماعي .

ولا بد من التمييز بين شكلين من اشكال الجماليات . الاول ذو اتجاه مجتمعي ويهدف الى تحديد الصلات القائمة ما بين الرؤية للعالم كبنية ذهنية والعمل الفني كعالم مؤلف من كائنات واشياء . والمنهج المتبع في هذا الاتجاه يحاول اقامة بنيان هيكلي لهذا العالم ، مهما كانت صفاته (واقعية ، خيالية ، ممكنة) ، على ان اقامة هذا البنيان الهيكلي لا يتم الا جماعيا .

والاتجاه الثاني هو اتجاه جمالي محض يركز على تبيان العلاقة القائمة ما بين العالم الداخلي للعمل الفني ووسائل التعبير التي وضعت له . فهناك دراسة لطبيعة هذه الوسائل النحوية والصرفية والتشبيهية الخ... ووصف لها . فبينما يبدأ الاتجاه الاول (المجتمعي) بطرح سؤال : ((لماذا)) ويلحقه بسؤال ((كيف)) ، يكتفي الاتجاه الثاني (الجمالي البحت) بسؤال «كيف». واتاحت علوم اللغة باتجاهاتها الحديثة ان تطور الجمالية البحتة وتصبح سائدة في النقد الادبي الجديد . ويعترف غولدمان في كتابه « الاله الخفي » ان دراسته هذه تركز على فهم الجو العام للاتجاه الجانسيني ذلك ان منحى غولدمان بقي على مستوى المدلول دون التوسع الكافي على مستوى الدال . وهذا النقص يترك عددا من النقاد اليوم يأسفون لاهمال غولدمان التركيز على الشكل ، لا سيما وان المدارس الشكلية المعاصرة مدينة للشكليين الروس الذين ينتظر ان يعيرهم رجل ماركسي مثل غولدمان اهتماما يذكر .

ويبقى جورج لوكاكش ، حتى في هذا المجال، المرجع الاساسي لغولدمان، لا سيما في كتابه ((التاريخ والوعي الطبقي)) . اذ ان غولدمان بنى نظريته الجمالية على ربط الابداع الفني بأقصى حدود الوعي الممكن ، اي التلاؤم والتطابق مع الواقع الذي تعيشه المجموعة الاجتماعية . وهكذا يبدو

المجتمع شرطا لا بد منه لفهم الادب ، وكذلك الادب بالنسبة للمجتمع (١٠) .

من خلال ما تقدم نرى ان غولدمان سار في الطريق الذي شقه له لوكاكش وطوره بشكل يتناسب مع المناخ الثقافي التقدمي في فرنسا . ولا شك ان مدرسته النقدية ، اي البنيوية التكوينية ، كانت السباقة في تحليل الانتاج الادبي كتعبير عن الكلية الاجتماعية والبنية الذهنية . ولكن الاتجاهات التي تلت مدرسة غولدمان اهتمت كثيرا بالعلوم اللغوية وبالتقدم الهائل الذي حصل في هذا الميدان ، مما يجعل مدرسة غولدمان متجاوزة الان نوعا ما . وذلك بالرغم من تأثيرها الكبير في مختلف الاتجاهات البنيوية . الا انها مع ذلك تبقى طريقة متقدمة جدا للقراءة السياسية والاجتماعية للادب ، اما بالنسبة للقراءة اللغوية فلا شك أن هناك مدارس بنيوية لغوية متعددة تفي بالغرض اكثر منها .

جمال شحيد
(جامعة دمشق)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

---

١٠ انظر كتابه : البنى الذهنية والابداع الثقافي ، ص ٣٣٧ .

كمال ابو ديب

نحو منهج بنيويّ في تحليل الشعر :

في بنية المضمون الشعري : ١ ــ « كيمياء النرجس ــ حلم »

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

١ — تهدف هذه الدراسة الى تحقيق غرضين : الاول استكناه البنية الدلالية لاحد الهواجس الجذرية في الشعر ، بما هو فاعلية خلق ورؤيا متأصلة في الذات الانسانية واكتناه للحظة التوتر بين الانسان والعالم ، هو هاجس **النزوع** الذي أصفه في دراسة اخرى تعد للنشر ، والثاني تحديد عدد من المنطلقات الاساسية لصياغة نظرية بنيوية للمضمون الشعري . ويؤمل ان يقود تحقيق الفرض الاول بشكل آلي الى تحقيق جزئي للفرض الثاني ، مع ان اكتمال الاخير ابعد من ان يتم في دراسة واحدة فهو ، عمليا ، مشروط باكتناه جميع الهواجس الاساسية في الشعر وتحديد بناها العميقة ، ثم بتحليل الانساق الاساسية المميزة وربطها ضمن مخطط عام يحدد علاقاتها بتحديد عناصر المشابهة والمجاورة والتضاد فيما بينها ، والتفاعلات التي تنبع من وجود كل منها في سياق العناصر الاخرى .

يتجسد هاجس **النزوع** في **لحظة توتر** تعترض زمنين : **الان والاتي** ، أ يأنها لحظة **ثنائية ضدية** أساسية في الثقافة الانسانية،تنبع من الاحساس بأن **الان** واقع قلق يفتقر الى مكونات حيوية لا يتحقق بدونها التناغم بين الانسان وعالمه ، والاحساس المرافق بأن هذه المكونات تكمن في **زمن آخر** ، زمن لم يتكون بعد . وهاجس النزوع تجسيد لهذا التوتر القلق بين هذين

القطبين واكتناه للعلاقة القائمة بينهما ، ولموقف الذات منهما : نزوع الذات الى استحضار آلاتي وامتلاكه بنفي الان نفيا مطلقا ، او حنين الذات الى حل التناقضات القائمة بين الان والاتي وصهرهما معا في كينونة جديدة .

١/١ تتخذ هذه الدراسة اربع قصائد نقطة انطلاق لها،هي قصيدة ادونيس ((**كيمياء النرجس ــ حلم**)) ، قصيدة امرىء القيس ((**أرانا موضعين لامر غيب**)) ، قصيدة كفافي Cavafy ((**المدينة**)) وقصيدة من الشعر الصيني القديم سيثبت نصها فيما بعد . لكن القصائد لن تمنح درجة واحدة من العناية ، بل ستخص كل منها بما يعتقد انه تحليل يكفي ليبرز مكوناتها الاساسية ويصف بنية هاجس النزوع فيها . وكمرحلة اولى ، ستشغل قصيدة أدونيس حيزا كبيرا في محاولة لتقديم مثل تطبيقي مفصل على الامكانيات التي يتيحها استخدام منهج بنيوي في النقد . اما اختيار قصائد متباعدة زمنيا ومكانيا ومن حيث انتماؤها الثقافي واللغوي ، فان له هدفا يؤمل أن يكون واضحا : هو محاولة الارتفاع بالنتائج التي تصلها الدراسة عن مستوى بيئي او زمني ضيق واعطائها صفة شمولية ترجح احتمال سلامتها النظرية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

A . ادونيس ((**كيمياء النرجس ــ حلم**))

A1 **المرايا تصالح** بين الظهيرة والليل .
خلف المرايا (N)

A2 **جسد يفتح** الطريق (F)
لاقاليمه الجديــدة (F)
جسد **يبدأ** الحريق (F)
في ركام العصور (N)
ماحيــا نجمة الطريق (F)
بين ايقاعه والقصيده (N)
عابرا آخر الجسور (F)

A3 **وقتلت المرايــا** (N)
ومزجت سراويلها النرجسيه (N)
بالشموس . **ابتكرت** المرايا (N)
هاجسا يحضن الشموس وأبعادها الكوكبيه (F)

ترتكز بنية القصيدة الى ثلاث علامات أساسية . وتتشكل هذه البنية اولا من الحركات الدلالية التي تولدها كل من هذه العلامات ومن تفاعلها ثم من الانساق المتكررة ، المتشابه منها والمتضاد ، التي تتكون ضمن كل حركة اولا ثم ضمن السياق الكلي النابع من تفاعل الحركات الثلاث على مستويات متعددة : دلالية ، تركيبية ، ايقاعية ، صوتية ، وتقفوية . العلامات الثلاث هي ١ ـ **المرايا** ٢ ـ **الجسد** ٣ ـ **الانا** . والحركات التي تولدها هي : **حركة المرايا** ، **حركة الجسد** ، **حركة الانا** .

A1 - تنشأ حركة المرايا من الجملة الاولى في القصيدة ، وهي جملة قصيرة شديدة التركيز : « **المرايا تصالح بين الظهيرة والليل** » . لكن بساطة الصيغة التركيبية تخفي وراءها تعقيداً دلاليا عميقا ينبع من غموض العلامة الاساسية « المرايا » وتعدد معانيها . ذلك انالمرايا ، في هذه المرحلة من الاكتناه ، مستحيلة التحديد ، ويمكن أن تؤدي دورا دلاليا على مستويين مختلفين : المستوى الحرفي الحقيقي (فالمرايا جسم محدد ذو طبيعة فيزيائية محددة ، يعكس الضوء المتجه اليه من الاجسام الخارجية) . لكن حتى على هذا المستوى تظل الجملة غامضة ، اذ ينسب الى المرايا فعل المصالحة بين نقيضين هما عالم الضوء وعالم العتمة . على المستوى الثاني ، غير الحرفي ، تتعدد دلالات المرايا ، كما ستظهر المناقشة فيما بعد .

حركة المرايا نسيج من الثنائيات الضدية : **الظهيرة / الليل** ، المرتبة التي ينتمي اليها كل منهما : مؤنث / مذكر ، والحيز المكاني الذي يشغله كل منهما بالقياس الى المرايا : كل الى جانب من جانبين متقابلين . وتجسد فاعلية المرايا **توسطا** بين هذه الثنائيات الضدية على مستوى دلالي اولا (فعل المصالحة نفسه)، ثم على مستوى الحيز المكاني (وجود المرايا بين الجسمين)، وعلى صعيد المرتبة : المرايا مؤنث لا علامة تأنيث فيه ، فهي تتوسط بين **الظهيرة** (مؤنث بعلامة تأنيث) **والليل** (مذكر دون علامة) . من جهة اخرى ليس التناقض بين الظهيرة / الليل مطلقا ، لان كلا منهما ، لغويا ، معرف بأداة التعريف **ال** ، فثمة عامل مشترك بينهما . والمرايا تمتلك هذه الخصيصة ، فهي معرفة **بأل** . ولذلك فان دورها ليس مطلق التضاد مع دور أي من طرفي الثنائية الضدية (الظهيرة / الليل) ، بل ان هناك اشتراكا بين الثلاثة . تنسجم هذه الحقيقة مع دور المرايا الدلالي: **التوسط** بين نقيضين **والمصالحة** بينهما . في الوقت نفسه ، ليست **المرايا** متوحدة الهويةبأي من طرفي الثنائية الضدية ، فهي وجود خارجي مستقل عنهما ، وينعكس هذا الافتراق في الوضع اللغوي نفسه : النقيضان **مفردان** ، لكن المرايا ذاتها **جمع** .

آخر ملامح حركة المرايا هو التركيب النظمي الذي تبرز فيه لفظة المرايا في وضع **المبتدأ** ، حيث تنسب الى المرايا فاعلية معينة ايجابية الى حد ما تتجاوز الفعل السلبي للمرايا بطبيعتها الفيزيائية (**عكس** الموجودات) الى

المصالحة بينها . لكن محتوى الفاعلية محتوى توسطي ، مستوى **قبول** للنقيضين لا **رفض** ونزوع الى الفائهما او تجاوزهما . وخبر المبتدأ « المرايا » جملة فعلية **فعلها مفرد مؤنث** « تصالح » .

تنتهي حركة المرايا بانتهاء الجملة ، لكن **وجود** المرايا **الواقعي** يستمر متجاوزا جملتها ليتحدد عن طريقه شيئان : الحيز المكاني للعلامة الجديدة التي تفتتح بها الحركة الثانية من القصيدة « جسد » ، والبنية اللغوية والايقاعية والتقفوية للقصيدة . ينعكس هذا في استمرار عبارة « خلف المرايا » جزءا من تركيب البيت الاول على مستويات الايقاع والتقفية ، وكونها جزءا من الحركة الجديدة على مستويات التركيب والدلالة . لعبارة « خلفا لمرايا » اذن دور **توسطي** بين حركة المرايا وحركة الجسد التالية لها يمنع **الانقطاع** المطلق بين الحركتين ويخلق بينهما مجال مشاركة ستناقش دلالته البنيوية فيما بعد .

A2 - تبدأ الحركة الثانية في القصيدة بتحديد الحيز المكاني للجسد ، مولية العلاقات المكانية قدرا كبيرا من العناية ينعكس في ان الجملة ، فيزيائيا، تبدأ لا بالمبتدأ بل **بظرف المكان** « خلف » . الجسد يوجد **خلف** المرايا . هكذا تتشكل **ثنائية ضدية** اساسية من حيث العلاقات المكانية بين « المرايا » و « جسد » . والجسد يتجاوز المرايا ، فهو ليس امامها ، أي ليس بين ما يمكن ان تعكسه من موجودات ، او بين ما تخضعه لفعل المصالحة الذي تقوم به .

تتألف حركة الجسد من الجملة « **خلف المرايا جسد ...** » حتى « آخر الجسور » . وتتشكل بنية متكاملة تقع بين طرفي **ثنائية ضدية** هي (يفتح/يغلق) ، ذلك ان عبور آخر الجسور هو **اغلاق** لعالم قديم وفتح لعالم جديد ، انه انفصام واتصال ، الا ان العنصر الاول يتلقى تأكيدا اعمق في القصيدة ، أي ان عبور الجسر يصبح فاعلية اغلاق وانفصام بالدرجة الاولى . دلالة الثنائية الجديدة جذرية الاهمية ، لان بنية حركة الجسد امتداد لها واضاءة لابعادها ودورها في خلق البنية الكلية للقصيدة. الجسد، بخلاف المرايا ، يبدأ حركة ارادية ترتكز على فاعلية انقلابية ايجابية لا تعكس المتناقضات او تصالح بينها ملغية تناقضها الاساسي ، بل تعمق هذه المتناقضات وتتجاوزها خالقة دروبا الى عوالم جديدة . تنعكس فاعلية الجسد في الافعال الاربعة التي تنسب اليه : **يفتح — يبدأ — يمحو — يعبر** . الجسد كيان مليء بالحركة والحيوية وارادة المغامرة والكشف والتجاوز . الجسد يقيم العالم ، فينزع الى اقاليم جديدة ويفتح الطريق اليها ، ماحيا العلاقات بينه وبين العوالم القديمة ، عابرا آخر الجسور التي **تصل** بين الاقاليم الجديدة والعوالم القديمة . حركة الجسد اذن حركة نزوع وتجاوز وفعل الغاء وفصم . وهي نسيج من الثنائيات الضدية . فالجسد يبدأ

الحريق في ركام العصور وموروثاتها ، ماحيا النجمة التي تمتلك خصيصة الربط بين الجسد والتراث ، فاتحا الطريق الى بدء جديد دون موروثات ، وعابرا الضفاف القديمة مليئا بالحلم بضفافه الجديدة .

حركة الجسد ، تركيبيا ، مقفلة : انها تفتح عالما جديدا او تعبر اليه في دائرة تامة ، ووحدتها الاخيرة « عابرا آخر الجسور » نهائية في فصمها للعلاقات بين عالمين ، فهي ، على عكس حركة المرايا ، لا تنسرب الى الحركة التالية في القصيدة ، بل تقف مستقلة لغويا وايقاعيا وتقفويا ، معزولة عما يليها ، لانها نهاية حركة النزوع والتجاوز في القصيدة ، ولذلك تكتسب هذه الوحدة ثقلا خاصا بها يجعلها مركزية الاهمية . وتبدو هذه المركزية في الخصائص اللغوية والايقاعية للوحدة ، كما ستظهر المناقشة فيما بعد .

لكن الجسد ليس فاعلية **انجاز كلي** وخلق نهائي للأقاليم الجديدة ، بل فاعلية **تأسيس وهجس وانطلاق** . الجسد **يفتح الطريق** ، دون ان يقطع فاعلية **تأسيس وهجس وانطلاق** . الجسد **يفتح الطريق** ، دون ان يقطع الطريق ويصل ، **ويبدأ** الحريق دون ان يكون فعله احراقا مطلقا وترميدا ، وهو يرفض **العالم** القديم بنهائية اكمل من هجسه بالاقاليم **الجديدة** ، اذ انه يرفض الاستضاءة بنور التراث: «ماحيا نجمة الطريق بين ايقاعه والقصيدة». الثنائية الضدية : (ايقاع « الجسد »/ايقاع « القصيدة ») تجسيد للثنائية الضدية : الفردي/الجماعي ، الخاص/العام ، المبدع/الموروث ، لان القصيدة ، كل قصيدة ، بنية ايقاعية ولغوية تتشكل ، على مستوى مجرد ، ضمن التراث مستقية وجودها من وجوده ، انها تشكل آخر وتحقق آخر للتراث ، فهي اذن وجود موروث ، جزء من ركام العصور ، تامة ، مكتملة ، وهي تعبير عن الذات الجماعية وتجسيد لما نمته واكدته وصاغته تحقيقا لرؤياها للوجود . والجسد الذي يتجه الى اقاليمه الجديدة لا يمكن ان يتقبل القصيدة ــ التراث ، لذلك يؤسس ايقاعه الفردي الخاص المتميز ، ايقاعه المبدع الطري ، الذي يرفض ان يكون صورة للتراثي الجماعي . وتعكس البنية الايقاعية لحركة الجسد دوره الدلالي بروعة ، ذلك ان البحر المستخدم في القصيدة ، وفي حركة الجسد ، هو **المتدارك** ، وهو ، باعتباره موروثا ايقاعيا ، تجسيد للجماعي ، لكن البحر يتخذ شكلا آخر في تحققه في حركة الجسد ، شكلا يخرج على شكله التراثي ويمزق نسيج « القصيدة »الايقاعي بوجوده المجرد . الا ان ثمة درجة كبيرة من التوتر في هذا الفعل نفسه ، اذ ان تمزيق نسيج الايقاع الجماعي لا يصل درجة مطلقة ، ومن هنا يبقى الايقاع الجماعي « القصيدة » الاطار الفعلي الذي يتشكل ضمنه ايقاع الجسد الفردي . هكذا تكون محاولة محو نجمة الطريق محاولة نسبية الحدة والنهائية ، لا تصل حد الغاء الموروث والجماعي ، الغاء العالم القديم ، بل تظل هجسا بالجديد والفردي ، خلقا له في اطار علاقات جديدة بالعالم القديم . لغويا ايضا ، تظل حركة الجسد استقاء من التراث اللغوي وقاموس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجماعة ، مع انها تبرز القاموس اللغوي في ضوء جديد فردي متميز .

بحركة قاصمة يعبر الجسد آخر الجسور ، وتقف الجسور معزولة عن الحركة الثالثة في القصيدة . لان آخر الجسور ، على صعيد فعلي ، بين حركة الجسد والحركة التالية هي اللغة ، الشعر ، وخصوصا بما هو بنية ايقاعية وتجسيد اسمى لطاقات الصيغ التركيبية التي تكمن في اللغة . بهذا الشكل تشكل حركة المرايا وحركة الجسد ثنائية ضدية على مستوى التشابك بين كل منهما وبين الحركة التالية لها ايقاعيا وتركيبيا وتقفويا . وبهذه العزلة بين الحركتين A2 و A3 تتجسد خصيصة مهمة للعالم الذي يتجه اليه الجسد : فهو عالم هيولي ، تميزه جدته وطراوته وفرديته ومناقضته للعالم القديم اكثر مما تميزه خصائص ذاتية محددة . انه عالم يرفض التحديد المطلق والتشكل التام . ويظل امكانية حلم وهجسا وطاقة نزوع . فالجسد الذي يفتح الطريق لا يغلقه ، لا يكمله لانه لا يهدف الى ان ينغلق من جديد في عالم تام التشكل مطلقه . من هنا دلالة الافعال المرتبطة بالجسد « يفتح/يبدأ/يمحو/يعبر » .

ينعكس غموض العالم الجديد الذي يتجه اليه الجسد على صعيد البنى الدلالية لوحداته ، كما ينعكس على صعيد البنية الايقاعية نفسها . صيغة الفعل « يفتح/الطريق » تملك لبسا داخليا مشعا Ambiguity لان زمن الفعل ليس محددا بدقة ، فهو قادر على الدلالة **الانية** (الجسد الان **يفتح** الطريق) كما انه قادر على الدلالة الشمولية (الجسد من طبيعته دائما ان يفتح الطريق) او المستقبلية (الجسد سوف يفتح الطريق) . وتزيد حدة اللبس واشعاعه **اللام** التي تربط بينه وبين الاقاليم : اذ ان الجسد يوصف ، على مستوى معين ، بأنه يفتح الطريق التي **تؤدي** الى اقاليم جديدة (بالقياس مع الجملة « فتحت الطريق للقرية امس »)

لكنه يوصف ، على مستوى آخر ، بأنه يفتح الطريق **من اجل ان تدخل** الاقاليم الجديدة الى عالم الجسد (بالقياس مع الجملة « فتحت قلبي لحبيبتي ») . ولا ينتهي اللبس هنا ، بل يستمر في صيغة الاضافة في « اقاليمه » و « أيقاعه » . ذلك ان الاضافة تكشف عن ادراك مسبق لامتلاك الجسد لاقاليم جديدة **متكونة** هي اقاليمه الخاصة ، ولايقاع فردي **متميز** هو ايقاعه الخاص كذلك (قارن بين الجملتين : جسد يفتح الطريق الى اقاليم جديدة/. . . الى اقاليمه الجديدة ، و « بين الايقاع والقصيدة/ . . بين ايقاعه والقصيدة ») . صيغة الخاص (نقيض صيغة العام) تشير الى ان الجسد لا يسعى الى **امتلاك** شيء جديد بقدر ما يسعى الى **احلال** شيء جديد **يمتلكه الآن** مكان شيء قديم .

المرايا والجسد اذن ثنائية ضدية على صعيد آخر : المرايا غير محددة الملامح ولا تمتلك أبعادها الخاصة ، والجسد محدد الملامح يملك ابعاده

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الخاصة . ويبرز التضاد على اكثر من صعيد ، فالمرايا ترتبط بالمجرد والجسد يرتبط بالحسي ، المرايا لا تقدر على التكاثر الا عبر التكرار ، والجسد هو الفاعلية الاولى للاستمرار عبر التجدد والتنوع .

هكذا يبدو ان القصيدة قد أسست ثنائياتها الضدية بحدة تؤكد التناقضات فتزيدها بروزا ، ويبدو ، بانتهاء حركة الجسد ، ان القصيدة تتجه الى طريق مسدود ، بمعنى ان الثنائية الضدية التي تشكل بنيتها الاساسية (المرايا/الجسد) أصبحت من الحدة بحيث ان الحركة المنطقية الوحيدة التي يمكن ان تتلو هي نفي أحد طرفي الثنائية للطرف الاخر نفيا مطلقا والغاؤه وتدميره . لكن الحركة الثالثة تأتي مفاجئة ، سريعة ، لتبرز وجود عملية نفي ديالكتيكية بين المرايا والجسد تنتهي بخلق تفاعل ايجابي بينهما عن طريق تأكيد النفي المتبادل وتحويله الى جسر يصل بين طرفي الثنائية . هكذا يكون ورود عبارة « آخر الجسور » حيث ترد ، على مستوى معين ، ذا دلالة عميقة ، اذ ان العبارة تصبح،رغم عزلتها الظاهرية واللغوية، محور تمفصل بين حركية المرايا والجسد تربط كليهما بالحركة الثالثة من القصيدة . ويمتليء هذا التمفصل بارهاصات خصبة ستتكشف في الفقرة التالية وتصبح اكثر جلاء .

3 A - في هذه الدرجة من التوتر وحدة التضاد ، تنفجر الحركة الثالثة في القصيدة مجسدة لحظة التوتر والعصف ، بادئة بالفعل « قتلت » الذي يشع بخصائص جديدة كل الجدة ، بينها نسبته الى ضمير المتكلم « الانا » ، وزمنية «الزمن الماضي » بالاضافة الى عنفه المفاجيء دلاليا « القتل ». والفعل يفضح ترابطا داخليا وتناميا للتوتر اذ يتقدمه حرف العطف « الواو » . حركة **الانا** تبدأ بالقتل المتحقق ، لا بمحاولة تعمية التناقضات او تذويبها ، وانما بحلها حلا جذريا ، اذ ان الانا تقتل **المرايا** . لكن اختيار القتل نفسه يرهص بامكانيات دلالية تختلف عن الدلالة الفورية للفعل : القتل يهجس بأبعاد **اسطورية** تربط بين **القتل والفداء واعادة الخلق** . من الشيق ان الانا لا تكسر المرايا او تهشمها او تذوبها او تنفيها نفيا مطلقا ، بل **تقتلها** . وتتبلور دلالة القتل الاسطورية في الفعل الثاني من الجملة الجديدة « مزجت » ، وتزيد حدة الارهاص بمفهوم القتل ⟵ اعادة التكوين ـ البعث ، وسرعان ما يصبح الارهاص تقريرا مباشرا في المزج بين المرايا (سراويلها النرجسية) والشموس (رمز الحيوية والخصب والعطاء في العالم الجديد) ، ثم في التقرير الواضح « ابتكرت المرايا » . هكذا يكتمل فعل القتل ويصبح جزءا من حلقة ، من دورة موسمية تربط بين القتل والبعث من الرماد في صورة جديدة ، بين احتراق الفينيق وانبعاثه في حياة جديدة ، بين موت المسيح

وقيامته ، بين موت تموز وعودته الى الحياة ربيع خصب وعطاء . وتبتعث هذه الحلقة ايجابية الدلالة صورة بدء الجسد **باحراق ركام العصور** ، محولة فعل الجسد نفسه لاالى تدمير وترميد حاقدين بل الى فاعلية ابداع وابتعاث تمارس الاحراق الاسطوري وسيلة لاعادة خلق الحياة الخصبة المبدعة .

بهذه الحركة المتأنية ، المنتقلة من القتل الى المزج الى الابتكار ، تتوسط الحركة الثالثة بين الموت والحياة ، ويصبح ممكنا اعادة صياغة المرايا لا بصورتها الاساسية وبفاعلية المصالحة فيها ، بل **هاجسا** بالاقاليم الجديدة نفسها التي يهجس بها الجسد . وبكونها **هاجسا** لا عالما متكاملا تام التشكل، تصبح المرايا اكثر توحدا بالجسد ودوره : فالمرايا الان تهجس بالشمس وابعادها الكوكبية غامضة الدلالة ، تماما كما كان الجسد يفتح الطريق الى أقاليمه الجديدة . والمرايا تحضن **الشموس** متابعة حركة الجسد ، بدلا من ان تحضن **الشمس** ، لان **الشمس** ، بدلالتها الحقيقية المفردة ، واقع نهائي التشكل ، محدد ، واضح ، بينما تمتلك **الشموس** بصيغة الجمع خصائص الاقاليم الهيولية ، المشعة ، المتعددة ، المتحولة ابدا . تماما كما تمتلك هذه الخصائص صيغة الجمع في « الابعاد » والصفة « الكوكبية » .

تنتهي حركة الانا ، اذن ، بتأكيد حركة الجسد (النزوع) وباعادة خلق المرايا جزءا من فاعلية النزوع نفسها التي تتمثل بشكلها **المطلق في** حركة الجسد . وستظهر الدراسة ان هذه الفاعلية التحويلية لحركة **الانا** تصل الى ابعاد **المرايا** كلها ، على المستويات اللغوية والتركيبية والايقاعية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢ - يشكل تفاعل الحركات الثلاث بنية القصيدة ، ويتم هذا التفاعل على اكثر من صعيد ، لعل ابرزها هو صعيد التضاد . تقع القصيدة بين طرفي ثنائية ضدية : المرايا التي تصالح/والجسد الذي يتجاوز . وتشكل الحركة الثالثة حلا للتناقض الحاد ، لا عن طريق التوفيق السطحي بين طرفي الثنائية ، بل عن طريق الفعل الجذري المتمثل في قتل الذات المصالحة وعجنها بدم الذات المتجاوزة لتتشكل منهما ذات جديدة تهجس بعوالم جديدة ، ذات تركيبية هي اعادة صياغة للذات الاولى وحقن لها بدم جديد . الذات المركبة هي الى حد بعيد تحول للذات الثانية (الجسد) لكنها ليست اياها بشكل مطلق . على صعيد آخر تتشابك الحركات الثلاث على مستوى **الصورة المتخللة : الضوء** . فالضوء يتخلل بنية القصيدة متناميا من حركتها الاولى الى حركتها الاخيرة ، مارا بنقطة ثبات وحيدة في سياق دال على الثبات . في الحركة الاولى تبرز الظهيرة لحظة الضوء الاسمى ، مصالحا بينها وبين الليل عن طريق المرايا . في الحركة الثانية يأخذ الضوء شكلا جديدا ينبع من طبيعة حركة الجسد الذي يخلقه . الضوء هنا حريق ، تجسيد لقوة ثنائية الدلالة : فهو التهام وتدمير للركام وهو نور يضيء **الطريق** الى الاتي . ويبرز الضوء

ايضا نقطة تجمد وثبات تحاول ان تربط بين عالمين متناقضين وتعيد احدهما الى الاخر : نجمة الطريق ، لكن الجسد يمحو هذه النجمة ، وحين يبرز الضوء من جديد في الحركة الثالثة يبرز عنصرا آخر ، فهو ليس الظهيرة فقط بل الشموس المتعددة التي تخلق الظهيرة، وهو ليس اللحظة بل الزمن المطلق، ليس نقطة الاضاءة بل المنابع المتعددة للضوء . اي ان الحركة تصبح حركة اتساع وشمول وانطلاق من الجزئي المحدد الى الكلي غير المحدد ، من **الثابت** الى **المتحول** ، من الواحد الى المتعدد ، من النجمة الى الكوكب ، بل الكواكب .

يمكن اذن ان نصف بنية القصيدة بأنها بنية من **التحولات الجذرية** ، وان نصف القصيدة نفسها بأنها قصيدة **تحولات** . وفور اطلاق هذا الوصف يضاء مصدر غموض رئيسي في القصيدة هو العلاقة بين عنوانها وبين رؤياها. العنوان « **كيمياء النرجس ـــ حلم** » ينجلي ، لان الكيمياء هي فاعلية تحويل اساسية ، فالعملية الكيميائية ، على عكس العملية الفيزيائية ، عملية توسطية يدخل فيها عنصر وسط بين عنصرين متميزين ليؤدي عبر تفاعلات يغلب ان يرافقها العنف الى تحول جذري في خصائص العنصرين وولادة عنصر جديد .

وبادراك هذه النقطة تظهر **مفارقة** في بنية القصيدة بين طبيعتها التحويلية وعنصر لغوي مهم من عناصرها يبرز في منعطف هام هو **فعل** «مزج» الذي يقع في سياق عملية التحويل . المزج عملية فيزيائية : هل تشعر هذه المفارقة ببقاء توتر اساسي خفي في الذات الشاعرة بحدس باستحالة تحويل المرايا تحويلا كليا وحتمية احتفاظها ببعض من خصائصها الاصلية ؟ ام ان الامر يعود الى اختيار لغوي لا يستوفي الدقة الضرورية كلها ؟

تميل هذه الدراسة الى تبني التفسير الاول . وبهذا تكون بنية القصيدة بنية مفتوحة ، متوترة ، لا نهائية . وينسجم هذا التفسير مع واقع القصيدة ، اذ ان الحركة الاخيرة فيها تنتهي **بالهجس** بعوالم الشموس وابعادها لا **بامتلاكها** امتلاكا نهائيا . يبقى ان يلاحظ ان فعل المزج يقع في سياق دال هو السراويل النرجسية للمرايا ، ولاختيار السراويل دلالة ترتبط بتأكيد البعد الجنسي ـــ التكاثري في الذات التي تقتلها الانا . فالسراويل تستثير الاعضاء التناسلية ، ونسبة النرجسية الى الاعضاء التناسلية تبرز البعد الذي يود الشاعر ان يقتله في المرايا : بعد تأكيدها لذاتها عن طريق تكرار ذاتها ، بعدها الجماعي ـــ المولد للتراث ، الحامل له ، والمتعبد لذاته واستمراريته ، لتراثيته واكتماله . هكذا يكون مصدر التوتر النهائي الرئيسي في القصيدة احساس لا واع بأن المرايا مهما اخضعت لتحولات فانها ستحتفظ بجوهر من جوانب ذاتها الاصلية هو ذلك الجزء الذي يرتبط بهويتها الجماعية ومتعتها السرية بذاتها وتكوينها التراثي .

٣ ـ ثمة جانب آخر من جوانب القصيدة ينبغي أن يناقش ، هو سياقها الزمني . في الحركتين الاولى والثانية تنمو الوحدات في سياق الزمن الحاضر (تصالح ، يفتح ، يبدأ . . .) . في الحركة الاخيرة يبرز الزمن الماضي، وتنشأ ثنائية جديدة ونسق جديد يفعل عبر التضاد . وبروز الماضي ليس عرضا . انه تأكيد حاد لعلاقة الحركة الاخيرة بما سبقها عن طريق تأكيد الضدية بين زمنيهما . ولهذا التضاد في النسق دلالة مهمة تضيء عنوان القصيدة . فحدوث القتل والمزج والابتكار في زمن مضى يجعل مستوى الزمن في القصيدة مستحيلا اذا اعتبرنا العلاقة بين الحركات الثلاث فيها علاقة تاريخية لازمنة متوالية . ولا يمكن تفسير بروز الزمن الماضي بالاشارة الى اغراض فنية من طبيعة الاغراض التي يهدف الى تحقيقها التعبير القرآني في مثل « اذا السماء انشقت » ، اي اعطاء المستقبل صيغة الماضي لتأكيد حتمية حدوثه وزيادة حدته وقدرته على التأثير وحسيته . في القصيدة لا دلالة مستقبلية للزمن الماضي : ان الزمن ماض ودلالته ماضية . ولا يمكن تفسير هذا التضاد الا بتأكيد صفة **الحلم** التي تكتسبها القصيدة . فما يحدث في حركة الانا جزء من حلم ، تفيق منه الذات الخالقة لتصفه بهذا التشابك اللغوي . ويعين هذا التفسير على حصر دلالة الافعال « تصالح/يفتح/يبدأ » بالآنية ونفي صفة الشمولية والمستقبلية عنها .

هكذا تنتهي القصيدة بضوء الشموس وابعادها الكوكبية ، لحظة ينتهي الحلم بالعودة من عالم العتمة واللاوعي الى عالم الضوء والوعي .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٤ ـ تتألف القصيدة ، باعتبارها جملة لغوية ، من ثلاث وحدات تركيبية :

أ ـ المرايا تصالح

ب ـ الجسد يفتح الطريق ويعبر آخر الجسور

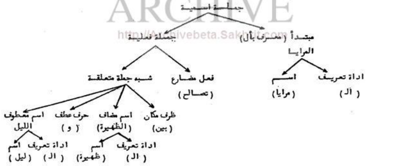
ج ـ الانا تعيد خلق المرايا هاجسا بالعالم الجديد

لكن كل وحدة تركيبية هي بدورها جملة فرعية مكتملة . يمكن التساؤل الآن عن طبيعة تركيب الجمل الفرعية وقدرة بناها على تجسيد العلاقات الدلالية التي خلقت هذه البنى لتشكلها ضمن الجملة الكبيرة ـ القصيدة . ينطوي هذا التساؤل على تصور اساسي لحيوية التشكل اللغوي الهادف الى التوصيل يفترض ان القصيدة كالجملة اللغوية ، تتألف من وحدات لا يمكن ان تعني الا بتحقق شرطين : ١ ـ ان تصبح جزءا من نسيج لغوي ودلالي ذي علاقات نظمية هي جزء من العلاقات التي تسمح لغة ما بتوليدها ٢ ـ أن تقع في سياق دلالي معين يمكن تمييزه عن السياقات الممكنة الاخرى كلها وتحديد ابعاده . اذا تغير اي من هذين الشرطين تتغير دلالة الوحدة نسبيا او اطلاقا تبعا لطبيعة التغير الحاصل (لفظة باب مثلا تعني اشياء كثيرة

مختلفة تبعا لاستخدامها في سياق تقسيم كتاب او وصف بناء او كتابة تاريخ للدولة العثمانية) . ويفترض التصور المطروح ايضا ضرورة اكتناه التحولات التي تطرأ على الانساق الاساسية الدالة للجمل الفرعية بانتقالها من سياق الى سياق ونتيجة لتفاعلها مع الانساق الاساسية الدالة للجمل الفرعية الاخرى في القصيدة . ويمكن تحديد الجمل الفرعية وانساقها بعدد من الطرق ، لعل اكثرها قدرة على تحقيق اغراض الدراسة الحالية ان تكون طريقة الوصف التشجيري المستخدمة في النحو التحويلي . وتستخدم هذه الطريقة هنا لا لتوضيحها هي بذاتها بل لاقتراح منهج نقدي واستكناه ابعاد قصيدة معينة .

المخطط التشجيري

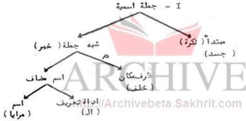
(TA1)- الحركة الاولى (العرايا) :

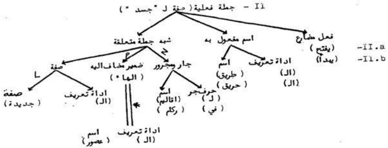


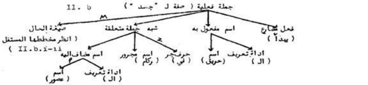
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* الخطان الشاقوليان يشيران الى حدوث تغير في هذا الموضع من الجملة الثانية على مستوى ابدال الضمير بالاسم الصريح (الهاء تناظر العصور من حيث كون كل منهما مضافا اليه) . في هذا المخطط أعيد وصف جملة « يبدأ الحريق ... » في شجرة مستقلة لتعقيدها .

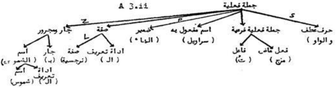
الحركة الثانية (الجسد) : - (T A 2)





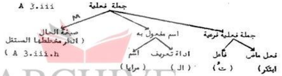


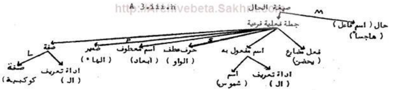
TA 3) الحركة الثالثة (الأنا) :



السطر الأفقي يشير الى أن الجملة الثانية تنتهي فلا تظهر فيها عناصر نظيرة في هذا الموضع .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com


A 3.iii
جملة فعلية
صيغة الحال
(انظر مخططها المستقل
(A 3.iii.h
اسم مفعول به
جملة فعلية فرعية
اداة تعريف
اسم
(ال)
(مرايا)
فعل ماض
فاعل
(تُ)
ابتكر)


A 3.iii.h
صيغة الحال
جملة فعلية فرعية
حال (اسم فاعل)
(هاجساً)
فعل مضارع
(يحضن)
اسم مفعول به
اداة تعريف
(ال)
اسم
(شموس)
حرف عطف
(الواو)
اسم معطوف
(ابعاد)
ضمير
(الها ٠)
صفة
اداة تعريف
(ال)
صفة
كوكبية)

٤/١ ــ يسمح الوصف التشجيري المقدم هنا بتمييز الانساق الاساسية الدالة في كل حركة ، وادراك التحولات التي تطرأ عليها في سياقات اخرى في القصيدة ، كما يسمح بادراك سمة اساسية في البنية التركيبية للقصيدة هي تجسيد الانساق التركيبية والظواهر اللغوية ذاتها للطبيعة الداخلية لكل من الحركات الثلاث وللرؤيا النهائية للقصيدة . تصبح وحدة العمل الفني هنا وحدة مطلقة : تجسدا للرؤيا الشعرية على مستويات لم يكتنهها النقد الحديث حتى الان بعمق وشمولية كافيين . في « كيمياء النرجس ــ حلم » يتجلى هذا التجسد في ابعاد عديدة ، اولها تبادرا الى الذهن ما يلي :

a ــ المرايا ، وكل ما ينتمي اليها مباشرة ، او الى العالم الذي تمثله،وكل ما هو تحول عنها تتخذ شكلا لها الجملة الاسمية (او جملة فعلها المتضمن فعل الكون) وكلا الجملة الاسمية وفعل الكون تجسيد مطلق للثبات وانتفاء الزمن والتغير ، اي لانعدام الحركة من ← الى .

b ــ في مقابل ذلك ، يتخذ الجسد شكلا له الجملة الفعلية التي تجسد افعالها الحركية والزمنية والتغير . c - بينما تتجسد الانا في جملة فعلية فعلها ماض متحقق ويقترن بعنف داخلي واضح .

لكن هذا التقسيم ليس مطلقا . ذلك ان الجسد يتوتر في الواقع بين الجملة الاسمية (خلف المرايا جسد) المنقلبة ، اي ان الجسد يحدث تمزقا داخليا في الجملة الاسمية ، فيقلب طرفيها ، وبين الجملة الفعلية (يمكن لجملة « يفتح » أن تكون بشكل ما هي الخبر الاساسي للمبتدأ « جسد ») . وهذه الخاصة تشعر بأن التناقض بين الجسد والمرايا ليس مطلقا ، بل ان ثمة عاملا مشتركا بينهما ، وان كان الجسد يتجاوز هذا العامل المشترك ، بتجاوز وضوح الدور الى لبس داخلي هو تجسيد مطلق للعالم الهيولي المتعدد الذي يتوق اليه الجسد .

لا يخرج عن (C) الا الجملة التي تصف المرايا بعد خضوعها لعملية التحول ، « هاجسا يحضن الشموس » ، التي تصبح فيها المرايا فاعلا لفعل حركي على درجة من العنف وفي صيغة المذكر اي صيغة الفعل المرتبط بالجسد ، وتوصف المرايا كذلك بصيغة اسم الفاعل ــ الحال وهي صيغة خاصة بعالم الجسد . يعكس هذا التحول اللغوي التحول الذي يتحقق على صعيد رؤيا القصيدة فيدور المرايا ذاته،كما ستوضح فقرة قادمة بدقة اكبر .

٤/١/١ ــ يبرز المخطط التشجيري بصورة فورية عددا من الانساق التركيبية والظواهر اللغوية التي يسمح تتبعها باكتناه العلاقة الوجودية بين البنية اللغوية والبنية الدلالية للقصيدة . ولتوضيح هذه النقطة ، اختار فروع المخطط التشجيري المشار اليها بالرموز (M) (P) (L) (S) (Z)

لتحليل الانساق التي تشير اليها تحليلا بنيويا من حيث ورودها في سياق معين واختفاؤها او تكررها في سياقات اخرى .

٢/١/٤ ـ تجسد الصيغة (M) الحركات الدالة في القصيدة والتحولات التي تطرأ عليها تجسيدا مطلق الكمال . فهذه الصيغة (اسم الفاعل منصوبا بالحالية) لا ترد اطلاقا في **حركة المرايا** ، وهي خصيصة وجودية من خصائص حركة الجسد ، اذ انها ترد في هذه الحركة في موضعين مؤدية دور فعل حركي ، وواقعة في موقعين متناظرين تناظرا كاملا ، كما يظهر المخطط التشجيري :

M1 ــ ماحيا نجمة الطريق + شبه جملة متعلقة .

M2 ــ عابرا آخر الجسور

لكن الصيغة التركيبية لـ (M2) لا تكرر (M1) تكرارا مطلقا ، اذ انها ترد دون شبه الجملة المتعلقة . وهذا الفقدان يرتبط بموقع (M2) الذي يكتسب ثقلا خاصا لانه يجسد انفصام الجسد عن العالم القديم دلاليا ، ولذلك يعكس هذا الانفصام الانفصام اللغوي والتركيبي بين (M2) وشبه الجملة التي ترد في النسق حين يرد اول مرة .

تعود الصيغة (M) الى الحدوث في الحركة الثالثة من القصيدة ، حين يتم تحول المرايا بعد قتلها وابتكارها في **صورة الجسد** . ولعل اعمق الاشياء دلالة هو ان (M) لها صيغة المذكر في حركة الجسد ، وهي تبرز بصيغة المذكر في الحركة الثالثة مع انها هنا تصف **المرايا** ، هكذا يكون تحول المرايا الى ذات تنتسب الى عالم الجسد شبه كامل . لكن تحول المرايا الى الجسد ليس مطلقا ، كما اشير في فقرة سابقة ، وينعكس هذا في ان صيغة (M3) في بروزها الجديد في سياق المرايا ليست متحدة الهوية تماما بصيغة (M1)

(M2) ، لان « هاجسا »لا تنطوي على الطبيعة الفعلية ذاتها التي تنطوي عليها « ماحيا » و « عابرا » ، بل ان لها طبيعة تتوزع بين الفعلية والاسمية وتميل الى الاسمية بشدة . من هنا لاتتحد هوية (M1) (M2) و (M3) من حيث النسق التركيبي التالي لها ، كما يكشف المخطط التشجيري .

فبينما يتلو M1 و M2 اسم مفعول به ثم مضاف اليه معرف بأل ، فان ما يتلو M3 هو فعل مضارع مذكر « يحضن » . وهكذا يعكس التحول في طبيعة النسق التركيبي ، والمشابهة والتنوع اللذان يطرآن عليه ، التحول الاعمق على مستوى الرؤيا الجذرية للقصيدة .

٣/١/٤ ــ ما يقال عن النسق (M) يصدق أيضا على النسق (P)

الاضافة . وصيغة الاضافة بطبيعتها خلق لعلاقات اختصاص وانساب بين اشياء العالم ، وتحديد لوجود بوجود ولذات بذات . ولا ترد هذه الصيغة في حركة المرايا ، بل تحدث للمرة الاولى في حركة الجسد حين تحدد علاقته المكانية بالمرايا «خلف المرايا» . لكن صيغة الاضافة بما هي علاقة بين اسمين متميزين ، أي بين ذاتين مختلفتين،لا تحدث اطلاقا في **حركة الجسد** الا حيث تأتي وصفا **للعالم القديم** الذي يرفضه الجسد ، وهو عالم من العلاقات المتكونة الثابتة . من التراكمية والتوارث ، من الالتصاق بين الاشياء وانتسابها الى بعضها بعضا . هكذا ترد الاضافة المشار اليها في السياقات :

A ــ آخر الجسور
B ــ نجمة الطريق
C ــ ركام العصور

اما حيث يرد شكل من اشكال الاضافة وصفا للعالم **الجديد** الذي يتوق اليه الجسد ، فانه يصف علاقة بين الجسد ونفسه ، بينه وبين مكون من مكوناته ، لا علاقة بين هويتين متمايزتين . هكذا يرد شكل الاضافة (اسم + ضمير متصل) في «لاقاليمه » و « ايقاعه » ، فالعلاقة هنا ليست علاقة تراكمية ، ثابتة ، بل علاقة الذات بنفسها ، علاقة وجودية حميمة لا يتصور معها انفصال بين الشيء ونفسه .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذا الشكل من اشكال الاضافة يحدث ايضا في سياق وصف العالم الجديد ، عالم الشموس الذي تحن اليه الانا في الحركة الثالثة وتعتبره تجسيدا للحلم ، في عبارة « الشموس وابعادها الكوكبية » . ويبدو من هذه السياقات ان ثمة ثنائية ضدية بين شكلين من اشكال الاضافة ، لكن هذه الثنائية ليست مطلقة في اختصاص كل من طرفيها بأحد العالمين . ذلك ان الشكل الثاني (اسم + ضمير متصل) يحدث ايضا في سياق **المرايا** في التعبير « **سراويلها** » . ولهذا التشابك في حدوثه دلالة مهمة ، فانتساب السراويل النرجسية الى المرايا يعادل في درجة حدته والتصاقه انتساب الاقاليم الجديدة الى الجسد ، ويشعر ذلك ، كما اشارت فقرة سابقة ، ببقاء توتر جذري في نهاية الحركة الثالثة للقصيدة نابع من اللاوعي ومن حس الذات بأن المرايا مهما تحولت ستحتفظ ببعض من جوهر نرجسيتها . وهذاالتوتر اساسي للرؤيا النهائية التي تجسدها القصيدة . لكن العنصر الدال هو ان الشكل الاول للاضافة المتمثل في « ركام العصور » لا يحدث اطلاقا في سياق الحنين الى العالم الجديد او الاقاليم الجديدة التي يتجه اليها الجسد ، او في سياق حركة الانا وابتكارها للعالم في صورة ما يصبو اليه الجسد .

٤/١/٤ ــ الصيغة الثالثة التي تشع بالدلالات البنيوية هي صيغة الصفة L . ويلاحظ فوراً من المخطط التشجيري ان صيغة الصفة لا ترد اطلاقا في حركة المرايا ، بل تخص حركة الجسد والعالم الذي يحن اليه. هكذا تتشكل ثنائية ضدية بين الصفة والاضافة : الصفة لا تؤسس علاقات تراكمية ، بل تفاجيء ، لا تربط بين ذاتين بل تدل على خاصة من خواص ذات معينة وبينما تعبر الاضافة عن وجودين مستقلين ، فان الصفة ، واقعيا ، لا تدل على وجود منفصل عن ذا ت، فالجدة خصيصة من خصائص الكتاب في تعبير مثل « كتاب جديد » لا ذ ت اخرى تلتصق بالكتاب . هكذا يلاحظ ان القصيدة تبدأ وتتطور دون صفات على الاطلاق في حركة المرايا ، الى ان تفاجئنا الصفة لاول مرة في ورودها في سياق الاقاليم التي يحن اليها الجسد « لاقاليمه **الجديدة** » . ومن المدهش ان الصفة هنا على مستوى دلالي تشير الى **الجدة** ، وعلى مستوى لغوي تأتي بفئة لغوية **جديدة** هي فئة **الصفة** . لكن الصفة تعود الى البروز في حركة الانا ، وتعود الى البروز خصيصة من خصائص المرايا « سراويلها النرجسية » مما يشعر من جديد بوجود هذا الحيز المشترك بين الجسد والمرايا الذي لا تظهره القصيدة على مستواها الظاهري . الا ان هذا التوازن بين الجسد والمرايا الذي تخلقه الصفة لا يستمر ، لان الحدوث التالي للصفة يأتي في سياق العالم الجديد الذي تبتكر الانا المرايا هاجسا به ، في عبارة « وابعادها الكوكبية » ، وهكذا تجسد الصفة التوتر المستمر في تحول المرايا وعلاقتها بالجسد وعالمه بعد اعادة ابتكارها .

http://Archivebeta.Sakhrit.com

٥/١/٤ ــ بين الانساق التي يبرزها المخطط التشجيري كذلك نسق **العطف** (٥) . يرد العطف أولا في حركة المرايا « بين الظهيرة والليل » حيث يحدد علاقة بين نقيضين ، ويرافق ورودالظرف « بين ». ويرد ثانية في حركة الجسد محددا علاقة بين نقيضين كذلك ومرافقا ورود الظرف « بين » (بين ايقاعه والقصيدة) .

لكن هذا المجال المشترك بين حركة الجسد وحركة المرايا ينسف في حركة الانا ، حيث يرد العطف ليصف لا علاقة ضدية ، بل علاقة تكاملية بين الفعلين قتلت ومزجت ، وبين الشموس وابعادها ويلاحظ هنا ان العطف يرد مستقلا عن الظرف « بين » . وفي جدة نسقه تأكيد لجدة العالم الذي تحلم به الانا وجدة الدور الذي تريده الانا للمرايا بعد قتلها وابتكارها . كان العطف يؤكد صيغة مكانية صرفا (بين X و Y) لكنه بعد التحول الذي تخضع له القصيدة يؤكد فاعلية ضم وتوحيد واحتضان وتجاوز ، اذ يربط جزءا من الشيء بالشيء ، او حدثين متكاملين . أي انه يجلو وحدة العالم الذي يمثله الشيئان. وبذلك يجسد العطف روح الحركة الثالثة من القصيدة،الانا

التي تقتل المرايا وتعيد خلقها جزءا من فاعلية الجسد ، منضمة اليه متوحدة بـه . اما دلالة العطف في بداية الحركة الثالثة (وقتلت) فقد استكنهت من قبل (١ . فقرة ٣) .

ويلاحظ هنا ان العطف في حركة الاناء أقرب ، مضمونيا ، الى العطف في حركة المرايا منه الى العطف في حركة الجسد ، اذ ان فعل المصالحة فعل تقبل للشيئين وهو ألصق باحتضان الشيئين من فعل المحو . ويشير هذا الى ان حركة الانا لا تمثل حركة الجسد بشكل مطلق ، وان كانت الصق بها منها بالمرايا ، كما قيل في فقرة سابقة .

يبقى أن يشار الى أن غياب العطف حيث يتوقع ظهوره تركيبيا ، ذو دلالة ، تقل اهميته عن دلالة ظهوره . فبينما تشكل الافعال (قتلت ــ مزجت ــ ابتكرت) حلقات في سلسلة واحدة ويتوقع لذلك ان يربط العطف بينهما جميعا ، ترد « ابتكرت » دون حرف عطف ، على عكس « مزجت » . والدلالة البنيوية لهذا الغياب تنبع من طبيعة الابتكار ذاته . فالابتكار خلق من لا شيء ، دون بدء ، **وانفصام عما هو كائن** ، ولذلك ينفصم فعل « ابتكرت » فيزيائيا عما سبقه فيرد دون حرف عطف يربطه بـ « مزجت » . في مقابل ذلك ، يشكل المزج جزءا من عملية سابقة ، ويشير الى **ربط عنصرين** ، ومن هنا يربط فعل « مزجت » لغويا بالفعل السابق له « قتلت » .

أخيرا ، من الواضح أن العطف ، كظواهر تركيبية أخرى ، يشكل ثنائية ضدية من النمط : عطف في سياق « بين »/عطف دون « بين » والنمط : عطف في سياق علاقة بين نقيضين / عطف في سياق علاقة بين شيئين متكاملين ، ويقع العطف في الفعل « وقتلت » في موضع **توسطي** بين طرفي ثنائية العطف فيزيائيا ومن حيث وظيفته الدلالية .

ما يحدث للعطف يحدث ايضا لنسق شيق هو نسق **الجار والمجرور.** يرد هذا النسق مرة في حركة الجسد منتسبا الى العالم الجديد (لاقاليمه) ومرة منتسبا الى العالم القديم (في ركام) . لكن هذا التوازن الظاهري لا يستمر ، اذ تأتي حركة الانا لتصهر هذا النسق في سياق العالم الجديد الذي تصبو اليه « بالشموس » . ويبدو من ذلك ان حركة الانا تحاول دائما ان تلغي التوازن الذي يحدث بين عالم الجسد وعالم المرايا ، باعادة استخدام العناصر المشتركة بينهما في سياق العالم الجديد بحيث أن هذه العناصر لا تبقى مجالا مشتركا بين المرايا والجسد بل تتحول الى ظواهر تخص العالم الجديد وتنتمي اليه ملغية بذلك أي انطباع سابق عن وجود توازن فعلي بين حركتي المرايا والجسد .

٤/١/٦ ــ هذه بعض الانساق والظواهر التي يبرزها المخطط

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

التشجيري فورا . لكن أنساقا وظواهر أخرى على قدر كبير من الدلالة لم تذكر بعد ، وبدلا من أن أتابع دراسة هذه الانساق والظواهر بشكل جزئي ، سأعرضها في مخطط آخر في نهاية هذه الدراسة حيث تصبح ، مكثفة ، اقدر على كشف البنية العميقة للقصيدة وكشف كيفية تجسيد مستوى منها لمستويات اخرى. لكن قبل ان افعل ذلك اود مناقشة خصيصة للنسق المتكرر ذي الدلالات الجذرية الاهمية. تتجسد حركة المرايا في النسق التركيبي ٧ (مبتدأ معرف بأل + فعل مضارع (مؤنث) + شبه جملة متعلقة) . ومن الشيق ان هذا النسق لا يتكرر بصورته السطحية هذه على الاطلاق ، ولانعدام تكراره دلالة عميقة هي ان دور المرايا من حيث تأثيرها البنيوي دور منعزل انعزالا مطلقا عن الدور الذي تؤديه العلامتان الاخريان (الجسد/الانا). لكن النسق المشار اليه يتكرر بصورة **متحولة** على صعيد البنية العميقة الجملة التي تشكل البيت الاخير من حركة الانا ، ويقصد بالبنية العميقة هنا المستوى الدلالي الحقيقي للجملة من حيث طبيعة العلاقات القائمة بين مكوناتها المفهومية . بهذا التحديد يمكن اعادة كتابة الجملة التالية :

وابتكرت المرايا هاجسا « يحضن الشموس وابعادها الكوكبية »بطريقة تكشف بنيتها العميقة كما يلي :

« وابتكرت المرايا

(٧) المرايا الآن تهجس بالشموس وتحضن الشموس وأبعادها الكوكبية .

وتكشف هذه الكتابة ان النسق المشار اليه يحدث من جديد في القصيدة وصفا لدور المرايا لكن بعد خضوعها لعملية التحول الجذرية . فالنسق أذن نسق متكرر ، لكنه يفعل عبر **التنويع** ، ويتضح هكذا ان للتنويع دورا بنيويا عميقا هو تجسيد التحول الجذري الذي يحدث على مستوى الرؤيا الاساسية للقصيدة .

وبصورة مشابهة يحدث التنويع في النسق الاساسي لحركة الجسد وان كان للتشابه والتضاد فاعلية اعمق تجسد طبيعة حركة الجسد تجسيدا مطلقا : في كونه من جهة ذا طبيعة محددة (يفتح الطريق/يبدأ الحريق) ومن جهة اخرى نزوعا الى عالم مبهم هيولي لا تميزه الا جدته. والنسق الاساسي المتكرر في حركة الجسد هو (ل) : (مبتدأ نكرة + فعل مضارع + مفعول به) . ويحدث هذا النسق بهذه الصيغة في الابيات : جسد يفتح الطريق جسد يبدأ الحريق

ثم يحدث بصورة متحولة في : جسد يمحو/ماحيا نجمة الطريق
جسد يعبر/عابرا آخر الجسور

لان لاسم الفاعل هنا وظيفة الفعل المضارع .

لكن النسق يبدأ بالتنوع ، ليقدم معطيات متغيرة ، في كل امتداد له مما يزيد بنيته الاساسية تعقيدا وتشابكا وابهاما :

U1 ← لاقاليمه الجديدة (جار + مجرور + ضمير متصل + صفة)

U2 ← في ركام العصور (جار + مجرور + مضاف اليه)

U3 ← بين أيقاعه والقصيدة (ظرف مكان + مضاف اليه + ضمير متصل + حرف عطف + اسم معطوف)

ثم يتخذ التنوع شكلا جديدا اذ يتم عبر انقطاع شبه الجملة المتعلقة في:

U4 ← عابرا آخر الجسور ·

ثم تأتي حركة الانا متجسدة في نسق جديد هو بدوره تجسيد للدور الجديد الذي تفرضه الانا على العلامتين السابقتين ، لكن هذا الدور الجديد يتضمن الملامح المميزة لدوري العلامتين السابقتين · لحركة الانا النسق الاساسي (٧٧) :

(فعل ماض + فاعل (ضمير الانا) + مفعول به)

ويتجسد هذا النسق في :

قتلت المرايا

مزجت سراويلها ...

ابتكرت المرايا

ثم يتنوع النسق بورود ملامح من الحركتين السابقتين هكذا :

W1 ← النرجسية (الصفة)

W2 ← هاجسا ← يحضن الشموس + وأبعادها + الكوكبية

اسم الفاعل ← فعل مضارع مذكر + مفعول به + حرف عطف + اسم معطوف + ضمير متصل + صفة ·

وهكذا يمزج نسق الانا بين انساق تنتمي الى حركتي المرايا والجسد مقلبا الانساق التي تنتمي الى حركة الجسد ومعيدا صياغة المرايا فيها · تماما كما تفعل الانا على صعيد الرؤيا الاساسية للقصيدة ·

٥ ــ بعد تتبع بعض التحولات الاساسية في « كيمياء النرجس ــ حلم » يمكن الان ان تتقصى الظواهر البنيوية المختلفة ذات الدلالة وتنظم في مخطط بسيط يعكس بدقة المكونات الفعلية لبنية القصيدة ويبلور تفاعلاتها بطريقة تظهر الى أي مدى تجسد البنية اللغوية للقصيدة البنية الدلالية لها والرؤيا التي تتجلى فيها · ويمكن لمثل هذا المخطط ان يستخدم في دراسات مقبلة على اساس مقارن يربط بين قصائد اخرى تجسد هاجس

النزوع وبين « كيمياء النرجس » وينظم مجموعات العلاقات التي تتشكل بينها ، كما فعل كلود ليفي ــ شتراوس في دراسة بنية الاسطورة ، وكما فعل كاتب هذه الدراسة في بحث بنية القصيدة الجاهلية في دراستين منفصلتين.

٥/١ ــ مخطط بنيوي لـ « كيمياء النرجس ــ حلم »

ا - الحركة الاولى ــ الحركة الثانية : التضاد

Ia - الثنائيات الضدية

المرايا	جسد
● اسم جمع ــ معرف بأل ــ جماد ــ مؤنث (دون علامة تأنيث)ــمرفوع (دون علامة رفع) ــ تسند الى فعل توسطي (يقع في مركز) ــ فراغيا ، تقع بين جسمين (علاقة مكانية **داخلية**)	● اسم مفرد ــ نكرة (ليس فيه ال) ــ حي (بعيض الجماد) ــمذكر ــ يظهر عليه التنوين ــ تظهر عليه علامة الرفع . يسند الى افعال ظرفية (بدء ونهاية/يفتح/يبدأ/يعبر) وزوالية (يمحو) • فراغيا خارج كل الاجسام (خلف المرايا) (علاقة مكانية **خارجية**) .
● يكتسب فاعليته عبر تركيب ظرفي (بين) بطريقة ايجابية . الفعل الذي تسند اليه مؤنث يسيطر عليه العنصر الصوتي **الضم** والالف المدودة (تصالح) •	● تكتسب فاعليتها عبر تركيب ظرفي (بين) بطريقة سلبية . الفعل الذي يسند اليه مذكر يسيطر عليه العنصر الصوتي **الفتح** (يبدأ/يفتح) .
● فاعليتها التركيبية لا تؤثر على تركيب الجمله العادي (مبتدأــخبر) تفعل بين شيئين .	● فاعليته التركيبية تمزيقية، يقلب تركيب الجملة : (خبر ــ مبتدأ ــ صفة) ـ فاعليته على شيء واحد .
● لا توصف بصفة .	● تلحقه جملة لها موضع الصفة•

لكن ثمة حيز للخصائص المشتركة بين المرايا ــ الجسد

كلا المرايا والجسد يقعان في موضع المبتدأ : ويعين هذا التشابه ، عبر الاختلاف ، على تعميق حدة تناقضهما وابراز الفروق بينهما، للسبب التالي:

● باعتبارها مبتدأ ، تؤثر المرايا على جملة فعلية ، وتخلق تركيبا عاديا . لا تمزق نسيج الجملة الابتدائية الطبيعي •	● باعتبارها مبتدأ ، يؤثر على شبه جملة ظرفية، ويخلق تركيبا مقلوبا، ممزقا نسيج الجملة الابتدائية الطبيعي .

ثمة توازن بين الجمل التي تنشأ عن المرايا والجسد (اسم + فعل) ، لكن النسق التركيبي سرعان ما يتغير (شبه جملة ظرفية بمقابل مفعول به) بعد التشابه المبدئي .

II الحركة الثالثة ـ التحول

المرايا	جسد
● تقع الآن في موضع المفعول به ، تسند اليها ثلاثة أفعال بينها علاقة عطف . (المفعول به هو عنصر مميز لفاعلية الجسد (الطريق الحريق). ● الافعال كلها في صيغة الزمن الماضي . ● يظهر في الجملة فاعل جديد (ضمير المتكلم المفرد) ● الافعال الجديدة تسيطر عليها حركة ضمير المتكلم والعنصر الصوتي الفتح ، وبذلك ترتبط بعالم الجسد. ليس هناك **ألف** واحدة في اي من الافعال . ● الآن توصف بطريقة متحدة الهوية بطريقة وصف الجسد في الحركة الثانية (الصفة) : (سراويلها الذهبية/اقاليمه الجديدة). ● الآن تؤثر على تركيب الجملة التي تظهر فيها (بالشموس) تماما كما فعل الجسد في الحركة الثانية. ● بنية الجملة التي تنشأ عنها متوحدة الهوية ببنية الجملة التي سيطرت على حركةالجسد فيالحركة الثانية :	● لا يذكر في هذه الحركة اطلاقا، ولكن كل ما في الحركة يسمح باعتبار الانا تحولا للجسد .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جسد ← ماجيا (اسم فاعل)
يفتح (فعل مضارع مذكر)
المرايا ← هاجسا (اسم فاعل)
يحضن (فعل مضارع مذكر)

● الآن تفعل لا بين شيئين مختلفين بل عبر العطف الذي يمثل شيئين ينتميان الى عالم واحد (الشموس وابعادها) .

المرايا	جسد
• فيما سبق كان للمرايا وجهان : مظلم ومضيء . الان لها وجه واحد يتجه الى الشموس فقط . • فاعليتها السابقة سلبية تقريبا (مصالحة) . الان لها فاعلية ايجابية (تهجس بالشموس وتحضنها) . • فاعليتها السابقة ترتبط بجسم واحد يمثل عنصر الضوء (الظهيرة). الان ترتبط بجمع يمثل عالم الضوء (الشموس وابعادها الكوكبية) .	

حيز التشابه والتوسط بين المرايا ـ جسد

المرايا	جسد
• في موضع المبتدأ والرفع	• في موضع المبتدأ والرفع
• بينها وبين الجسد علاقة مكانية	• بينه وبين المرايا علاقة مكانية
• تتميز بالتركيب «بين + ...»	• يتميز بالتركيب «بين + ...»
• تقع في سياق جملة فعلية .	• (الى حد أقل) يقع في سياق جملة فعلية .
• المرايا مؤنثة مثل رموز الضوء (الظهيرة ـ الشموس ـ الابعاد الكوكبية) ومثل الاقاليم الجديدة . لكنها في الوقت نفسه تختلف عن هذه الرموز : الظهيرة مفرد/أقاليم جمع لمذكر ومعرفة بالاضافة/ابعاد جمع لمذكر ومعرفة بالاضافة / الشموس مؤنثة وجمع لمؤنث لاتدخله علامة تأنيث .	• جسد مذكر مثل رموز الظلمة (الليل ـ ركام ـ عصر ـ جسر) . لكنه يختلف عنها في الوقت نفسه (الليل معرف وجماد/ركام جماد/عصور وجسور جمع) .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

في الحركة الاخيرة ، تدخل **الصفة** جملة المرايا،والصفة خاصة اساسية من خصائص حركة الجسد والعالم الجديد (أقاليمه الجديدة/أبعادها الكوكبية) ، كما تصاغ في تركيب يشكله اسم الفاعل منصوبا + الفعل المضارع المذكر (هاجسا يحضن ...) .

٢/٥ ـ تشكل الثنائية الضدية مؤنث/مذكر نسيجاً من العلاقات والانساق مليئاً بالدلالات ، ويجسد هذا النسيج نفسه ابعاد اللبس الذي يشع من مركز الثنائية الضدية الاصلية (المرايا/جسد) . فالمرايا مؤنثة ، ومعظم الكلمات المؤنثة في الحركة الاولى والثانية من القصيدة(A1 ـ A2) ترتبط بالعالم القديم الذي يرفضه الجسد (عصور/جسور/القصيدة/نجمة/سراويل) . والجسد مذكر ، ومعظم الكلمات المذكرة ترتبط بالعالم الجديد الذي يصبو الجسد الى اكتشافه ، وبالرؤيا الجديدة (طريق/مرتين/حريق/ايقاع) . لكن هذا التضاد على مستوى المؤنث/المذكر ليس بهذا الصفاء ، بل ان ثمة لبساً واضحاً يتخلله ويحدث تداخلا بين طرفيه ، ذلك أن الكلمات المؤنثة كلمات جذرية الاهمية في اشارتها الى العالم الجديد وارتباطها بـه (اقاليم/ظهيرة/شموس/أبعاد) . كما ان بين الكلمات المهمة التي تدل على العالم القديم كلمات مذكرة (ليل/ركام) . لكن محور الثنائية (مذكر/مؤنث) يسمح لنا بشكل عام بتحسس العلاقة المزدوجة التي تسود بين المرايا/جسد. **فالاقاليم** ، مثلا مؤنثة مثل المرايا (وهكذا فهي شبيهة بها) لكن الاقاليم جمع لمفرد مذكر (اقليم) (وهكذا فهي تناقض المرايا وتشبه الجسد) ، لكن العصور نفسها مؤنثة (وهكذا فهي تشبه المرايا وتناقض الجسد) .

لثنائية مذكر/مؤنث خصيصة أخرى مدهشة : كل الكلمات التي تلعب دورا توسطيا بين طرفي الثنائية الاصلية (العالم القديم/العالم الجديد) او ترتبط بهما معا ، لها طبيعة **مزدوجة** وليست ذات بعد واحد ، فهي كلمات في صيغة الجمع **مؤنثة** لكن مفردها **مذكر** (جسور = جسر/عصور = عصر) . ولكن هذه الخصيصة تجمع بين الكلمات التوسطية وبين الكلمات التي ترتبط بالعالم الجديد فقط (اقاليم = أقليم/أبعاد = بعد ، ويمكن ان تضم الى هاتين الكلمتين كلمة « الشموس » لانها مؤنثة مفردها مؤنث اصطلاحي دون علامة تأنيث) . وتشعر هذه الخصيصة العميقة للثنائية مذكر/مؤنث بأن **العالم الجديد** ليس في الواقع **عالم الجديد** فقط وبشكل مطلق ، بل ان له بعض خصائص **العالم القديم** كذلك ، اي انه توحد بين عالمين واعادة صياغة لهما ، وهذه هي الرؤيا الاساسية للقصيدة بالضبط ، اذ ان القصيدة ، رغم المستوى الظاهري لها الذي يشعر بأن مضمونها هو رفض مطلق للعالم القديم وتدمير واحراق له ، لا تحرق هذا العالم ، في الواقع ، وتدمره وتنفيه، بل تعيد خلقه **وتحوله** ، تعيد خلق عناصره بروح جديدة ومضمون جديد ودلالات جديدة(1) لتصبح جزءا حيويا من العالم الجديد الذي تصبو اليه الذات.

---

(1) حتى حين تحتفظ العناصر القديمة بأشكالها ذاتها ، كما تشعر طبيعة تحويل العناصر اللغوية والتركيبية في القصيدة ، اذ ان التحويل يتناول **مضمون** العناصر اللغوية مبقيا اياها على شكلها (صيغة الاضافة ، العطف ، والايقاع) .

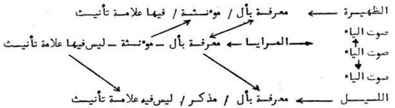
وتتضح صحة هذا التفسير البنيوي من كون الانا لا تنفي المرايا وتلغيها بل تمارس عليها القتل الاسطوري وتوحدها باساطير المسيح وتموز والفينيق لتعيد بعثها هاجسا بحياة جديدة، نابضة بروح عالم جديد، كما ظهر في فقرة سابقة. ولهذه الظاهرة اهمية قصوى في القصيدة من جهة، وشعر ادونيس كله من جهة اخرى. ذلك ان شعره، إكثر من شعر أي شاعر عربي آخر، عرضة لسوء الفهم والتفسير، وكثيرا ما قيل ان موقفه من التراث والحضارة الموروثة موقف الرافض رفضا مطلقا، المدمر، المخرب، المحرق. لكن التحليل البنيوي الان يظهر ان مثل هذا التفسير لشعره وموقفه تفسير خاطىء. اذ ان الرؤيا الاساسية للقصيدة رؤيا **تحويلية**، تصر على صهر التراث والعالم الذي يتحرك فيه في بوتقة حساسية جديدة وحلمية جديدة تخلق من الحلم والواقع، من القديم والجديد ذاتا جديدة تحمل خصائص من كليهما، لكنها في الوقت نفسه ذات نقية، مضيئة، مغامرة، متحولة تهجس بأبعاد وجود جديد وتنذر نفسها لاكتشافه وتحقيقه.

٣/٥ ـ على مستوى آخر، تكتسب الثنائية مذكر / مؤنث دلالات انتربولوجية وثقافية مهمة. ان ارتباط **المذكر** بالبحث عن **الجديد**، وكونه تجسيدا شبه مطلق له، يقف نقيضا لغموض دور المؤنث وارتباطه بكلا العالمين القديم والجديد (لاحظ ان الكلمات المؤنثة تنقسم بالتساوي تقريبا الى ما يدل على العالم الجديد وما يدل على العالم القديم وما يصالح بينهما / الظهيرة ـ الاقاليم ـ الابعاد ـ الشموس / العصور ـ **الجسور** سراويل نجمة ـ القصيدة / المرايا / بينما ترتبط كل الكلمات المذكرة تقريبا بالعالم الجديد باستثناء كلمتين/جسد ـ الطريق مرتين ـ الحريق ـ ايقاع ـ هاجسا الليل ـ ركام/ وليس بين الكلمات المذكرة ما يلعب دورا توسطيا اطلاقا). هل لهذه الظاهرة علاقة بكون الثقافة العربية ثقافة ذكورة بالدرجة الاولى؟ ان لها علاقة حميمة بكون مفهوم المهدي المنتظر في الثقافة العربية والتاريخ العربي دون استثناء مفهوما يرتبط بالمذكر دون المؤنث؟ ام ان لها دلالة انسانية عامة على ارتباط مفهوم البعث والخلاص بالمذكر (ادونيس ـ تموز المسيح ـ العراف في القبيلة ـ الخ) رغم وجود ثقافات تلعب فيها الانثى دورا مشابها. بما فيها مراحل من التاريخ العربي برز فيها دور مشابه للمرأة).

٦ ـ بالاضافة الى الثنائيات الضدية الرئيسية التي تشكل العلامات الاساسية في القصيدة،تتمحور القصيدة حول ثنائيات اخرى تجسد رؤياها بشكل مدهش في حدته وكماله. واولى هذه الثنائيات هي الثنائية الضدية (الظهيرة ـ الليل)، التي تجسد العالمين اللذين تراهما القصيدة طرفي نقيض: العالم الجديد والعالم القديم. وضدية الثنائية ليست ضدية مفهومية فقط، بل انها ضدية لغوية كذلك، فالظهيرة **مؤنثة** والليل **مذكر**، والظهيرة يطغى عليها العنصر الصوتي الحاد (**ظ**) بينما تطغى**اللام** الناعمةعلى

الليل . مفهوميا ، الظهيرة هي نقطة الاضاءة في ذروتها (منتصف النهار) وليست اي لحظة ضوء على الاطلاق ، بينما الليل وجود شامل مطلق . ولهذه الضدية بعد يرتفع بها عن كونها عرضية او صدفة ، ذلك ان ما يشير الى العالم القديم في القصيدة كلها له هذه الحقيقة **الشمولية** مفهوميا ولغويا ، لان العالم القديم كتلة صلبة شاملة من الموروثات الجماعية . ويظهر ذلك في الالفاظ (الليل ــ ركام ــ القصيدة ــ الجسور ــ وحتى لفظة « نجمة » التي تمتلك دلالة جنسية رغم صيغتها المفردة) • لكن التضاد بين الظهيرة والليل ليس مطلقا ، في رؤيا القصيدة ، الى الدرجة التي يستحيل معهـا احداث توسط بينهما . فثمة خصائص مشتركة بين العالمين اللذين تمثلهما الظهيرة والليل ، ويتجسد هذا الاشتراك لغويا في وجود خاصتين مشتركتين بين الظهيرة ، والليل هما اداة التعريف **(ال)** ، وحرف العلة **(الياء)** ثم الاضافة والعطف والافراد . ولا يفاجئنا هنا وجود خاصة مشتركة بين الظهيرة والليل والمرايا ، لان دور المرايا دور مصالحة وتوسط بين الظهيرة والليل . وينعكس هذا الدور لغويا في كون المرايا تحمل خصائص من كلا الظهيرة والليل وتختلف عنهما في الوقت نفسه . فالمرايا لها صيغة الجمع (وبذلك تختلف عن كلا الليل والظهيرة (مفردان) . لكنها معرفة **بأل** (بذلك تشترك مع الظهيرة والليل في عنصر اشتراكهما) . والمرايا مؤنة ذات مفرد مؤنث (كالظهيرة) لكن المرايا نفسها تخلو من علامة تأنيث (فهي اقرب الى الليل) • والمرايا فيزيائيا لها وجه مضيء (كالظهيرة) ووجه معتم (كالليل) • من حيث التركيب الصوتي كذلك ، للمرايا خاصة تجمع بين خواص الليل والظهيرة ، اذ ان الكلمات الثلاث تتمحور حول حرف العلة « الياء » .

هكذا يتجسد دور المرايا التوسطي لغويا على اكثر من صعيد ، ويمكن ان يلخص كما يلي :



لكن المرايا ليست أياً من النقيضين ، ولذلك تختلف عنهما لغويا :

الظهيرة ـ مفرد
← المرايا جمع
الليل ـ مفرد

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

١/٦ ـ في هذه القدرة الهائلة على تجسيد الرؤيا الشعرية لغويا وصوتيا دلالة مذهلة على الطبيعة العجيبة للشعر ، وذلك بالضبط ما يعنيه **رومان ياكوبسن** حين يصف الشعر بأنه « لا يصدق » Incredible ، وان كانت دراساته بشكل عام عاجزة عن اظهار هذا البعد العجيب للشعر وعرضة سهلة للنقد ، كما يظهر نقد **جوناثان كلر** Culler لمنهج ياكوبسن النقدي . ويؤمل ان تكون هذه الدراسة قد اظهرت ان نقد **كلر** لا يلغي اهمية المنهج بل يشكل ردا محدود المجال على نقد **ياكوبسن** نفسه دون ان ينطبق ما يقوله **كلر** بالضرورة على امكانية المنهج الذي يبدأ **ياكوبسن** منه ، والذي تشكل الدراسة الحالية ودراسات صاحبها البنيوية الاخرى تطويرا وتنمية له . واذا كانت هذه الدراسة قد استطاعت ان تظهر ان كل مستوى من مستويات العمل الفني يجسد المستوى الدلالي الذي ينبع من تفاعل العلامات الاساسية في القصيدة فانها تكون قد اظهرت الميزات الكبيرة والطاقات الجذرية التي يمتلكها المنهج البنيوي في النقد اذا طبق تطبيقا واعيا وظلت نقطة تمركزه البنية الدلالية للعمل الفني ، بدل ان يركز تركيزا كليا على الانساق الشكلية لذاتها وعلى البنية اللغوية باعتبارها الهدف النهائي للدراسة والاكتناه ، كما يفعل معظم البنيويين المعاصرين ، وخصوصا الفرنسيين منهم .

٧ ـ تبعا للمنهج المطبق هنا يصبح كل مستوى من مستويات العمل الفني **تحولا** كليا لمستوى آخر هو المستوى الدلالي ، او الرؤيا الاساسية في هذا العمل الفني والتفاعلات الناشئة بين الثنائيات الضدية فيها . لكن ما اقوله يفترض اننا قادرون على تحديد الرؤيا الاساسية او **المستوى الدلالي** بدءا ، وهو ما ترفضه مدرسة مجلة Tel Quel ، وكاتب مثل جاك دريدا J. Derrida و كريستيفا Kristeva . **الا** ان رفض Tel Quel لهذه النقطة لايحرج صاحب هذا البحث ولايشكل في رايه برهانا على سلامة نفي حق الناقد في اختيار مركز ايدلوجي للعمل الفني ، او برهانا على ان مثل هذا الاختيار ينفي الطبيعة اللامحدودة للنص ، كما يؤمن دريدا وكريستيفا . ذلك ان المشكلة الحقيقية هي اننا نستطيع ان نعطي النص عددا لا نهائيا من **المراكز** ونحلله تبعا لطبيعة المركز الذي نختاره وباعطاء النص اكثر من مركز نوفر لعملية التلقي وللنص شرطا اساسيا من شروط الكتابة المبدعة هو لا نهائية احتمالاتها . وتصبح العملية النقدية في جوهرها عملية اكتناه للعلاقات المتشابكة والتفاعلات التي تنشأ من اختيار مركز معين للنص، عملية بلورة للبنى المتعددة لمستويات النص وكشف لقدرة كل منها على تجسيد البنى الاخرى فيه وتجسيد بنيته الدلالية الاساسية النابعة من مركز معين . بهذه الطريقة تصبح العملية النقدية عملية اعادة خلق فعال ومؤثر

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

للنص ، عملية قراءة مبدعة له ، ولا تتضاءل الى ان تتحول الى بحث عن وظيفة النص التعبيرية او وظيفة المحاكاة فيه فقط ، كما يخشى دريدا وكريستيفا .

٨ ـ سأحاول الآن أن أوضح ما وصفه المنهج النقدي المقترح في الفقرة السابقة بدراسة مستويين آخرين من بنية القصيدة يغلب ان يهملهما النقد المعاصر ، هما مستوى البنية الايقاعية ومستوى البنية التقفوية .

٨/١ ـ البنية الايقاعية

تتشكل البنية الايقاعية من تنامي وحدة ايقاعية اساسية هي فاعلن (ـ ٥ ـ ـ ٥) ومن التفاعلات التي تنشأ بينها وبين وحدات اخرى ، والتحولات التي تطرأ على (فاعلن) مع نمو حركات القصيدة وتكاملها . في **حركة المرايا** يتنامى الايقاع بحدوث (ـ ٥ ـ ـ ٥) و (ـ ـ ـ ـ ٥) ست مرات : فاعلن/ فاعلن/ فعلن/ فاعلن/ فعلن/ فاعلن، قبل ان تدخل وحدة ايقاعية جديدة هي فاعلن/ فا (او فاعلاتن حسب نظام الخليل) . ويلاحظ فورا ان البنية الايقاعية للبيت الاول تعكس البنية الدلالية والبنية التركيبية له عكسا مطلقا ، اذ ان جملة (خلف المرايا) التي تلعب دورا توسطيا بين حركتي المرايا والجسد على صعيد دلالي ، تلعب الدور نفسه على صعيد ايقاعي . لان لفظة (خلف) ترتبط ايقاعيا بنهاية لفظة (الليل) التي تخص دور المرايا ليتشكل منهما التتابع الايقاعي (ـ ٥ ـ ـ ٥) (ليل خل) .

تتشكل حركة الجسد ايقاعيا من تنامي (ـ ٥ ـ ـ ٥) و (ـ ـ ـ ـ ٥) ايضا . لكن من الشيق جدا أن ايقاع الجسد يبدأ ب (ـ ـ ـ ٥) (جسد) على عكس ايقاع المرايا الذي يبدأ ب (ـ ٥ ـ ـ ٥) . وايقاع حركة الجسد اكثر تشابكا وتداخلا وأشعاعا ، اذ ان (ـ ٥ ـ ـ ٥) تخسر فيه دورها المنظم الشامل لتبرز وحدات اخرى . ويعكس هذا التشابك الايقاعي التشابك الدلالي لحركة الجسد على صعيد الرؤيا الاساسية للقصيدة ، (كما عكسته البنية اللغوية نفسها ـ را . المخطط التشجيري) . لايقاع حركة الجسد بنية تنبع من تداخل نسقين ايقاعيين لا من نسق واحد تام التحديد. سوف اسمي النسقين (R2 و R1)

(R1)	١	ـ جسد يفتح الطريقْ	=	/ ٥ ٥ˣ – – // ٥ – – ٥ˣ – / ٥ – – –ˣ
(R1+)		٢ ـ لاقاليم الجديده	=	/ ٥ – ٥ˣ – – // ٥ – – ٥ˣ – / ٥ – – –ˣ
(R1)	٣	ـ جسد يبدأ الحريقْ	=	/ ٥ ٥ˣ – – // ٥ – – ٥ˣ – / ٥ – – –ˣ
(R2)		٤ ـ في ركام العصور	=	/ ٥ ٥ˣ – – ٥ˣ – // ٥ – – ٥ˣ –
(R1)	٥	ـ ماحياً نجمة الطريقْ	=	/ ٥ ٥ˣ – – // ٥ – – ٥ˣ – / ٥ – – ٥ˣ –
(R2+)		٦ ـ بين ايقاعوالقصيده	=	/ ٥ – ٥ˣ – – ٥ˣ – // ٥ – – ٥ˣ – / ٥ – – ٥ˣ –
(R1)	٧	ـ عابراً آخر الجسورْ	=	/ ٥ ٥ˣ – – // ٥ – – ٥ˣ – / ٥ – – ٥ˣ –

في هذه الحركة ، يتكرر النموذج (R1) في الجزء الاول من كل جملة ١ ، ٣ ، ٥ ، ٧) مؤكدا على التكامل الهوي لحركة الجسد ودوره بازاء العالم القديم . لكن دور الجسد يرفض ان يخضع لتشكل متكرر ، نهائي ، ذي بعد واحد لان في ذلك خضوعا لخصيصة أصلية في التراث الذي يرفضه هي وحدانيته ونهائية تشكله . لذلك يتغير النسق الايقاعي في القسم الثاني من كل جملة فيصبح (+ R1) او (R2) أو (+ R2) قبل ان يعود الى نسقه الاصلي في جملة متحدة الهوية بالجملة الاولى لحركة الجسد وليس لها شبه جملة متعلقة تكملها ، هي جملة رقم (٧) .

هكذا يمزق الجسد النسيج الايقاعي للبحر **المتدارك** بشكله الموروث (تكرار فاعلن عددا من المرات) ويشكل بنية ايقاعية تخرج على الجماعي وتؤكد الايقاع الفردي ومناقضته للقصيدة بما هي ميراث مجرد . وهذه بالضبط طبيعة حركة الجسد على الصعيد الدلالي . اي على صعيد الرؤيا الاساسية للقصيدة .

ثم ان من الشيق جدا والدال ان البنية الايقاعية لحركة الجسد تنتهي بتشكيل ايقاعي (رقم ٧) منعزل مستقل لا يتشابك مع البنية الايقاعية للحركة التالية له ، وذلك على عكس ما حدث في حركة المرايا التي تداخلت مع حركة الجسد ، وذلك تجسيد لحقيقة في القصيدة هي ان حركة الجسد تضع التناقض الحاد بين طرفي الثنائية الاخيرة بتفجير التناقض ومحاولة حله .

لكن التناقض الايقاعي بين حركة الجسد وحركة المرايا ليس مطلقا ، لان تناقض الحركتين الدلالي ، كما قيل سابقا ، ليس مطلقا . ولذلك فان حركة الجسد ما تزال الى حد بعيد مبنية على الوحدة الايقاعية (فاعلن) التي تشكل الاساس الايقاعي لحركة المرايا ايضا .

تظهر البنية الايقاعية كذلك ان ثمة ثنائية ضدية تتخلل القصيدة على صعيد الوحدة الاخيرة في كل بيت ، هي الثنائية (فعولن = فعول / فاعلاتن = فاعلان) ذلك ان (فعولن = فعول) تنتسب الى حركة الجسد في اتجاهه الى العالم الجديد بينما تنتسب (فاعلاتن = فاعلان / الى حركة المرايا . ويظهر ذلك بوضوح بالعودة الى نص القصيدة المثبت سابقا حيث تشير (F) الى (فعولن) و N الى (فاعلاتن) . ويتضح من النسق المتشكل من (F) و (N) ان القصيدة كلها تقع بين طرفي ثنائية ايقاعية هي (F/N) فهي تبدأ ببيت ينتهي بـ (N) لكنها تنتهي ببيت ينتهي بـ (F) وهكذا تكون نهاية القصيدة ايقاعيا تجسيدا مطلقا لنهايتها دلاليا ورؤيويا . ومن جهة اخرى يظهر في النسق الترتيبي لـ (F/N) ملمح مدهش هو الانتظام الرياضي المطلق للوحدات الايقاعية الاخيرة في القصيدة ، فهذه الوحدات تتوالى بالشكل

N	FFF	F N	F N	NNN	F	أي	
١×١	٢×٣	١×١	٢×١	١×١	٢×١	٢×٣	٢×١

ويظهر هذا النسق ان الوحدة (N) التي تظهر في حركة المرايا الاولى تبقى على ذاتها خصيصة مميزة لكل موضع تظهر فيه المرايا حتى في الحركة الاخيرة حيث يتم قتل المرايا وابتكارها ، وتؤكد هذه الظاهرة المذهلة ما قيل سابقا من ان القصيدة تظل متوترة وتنتهي باحتفاظ المرايا ببعض من عناصرها الجوهرية حتى في صياغتها الجديدة ، ومن ان الرؤيا الاساسية في القصيدة ليست رؤيا رفض ونفي مطلقين للعالم القديم بل اعادة ابتكار له جزءا من العالم الجديد .

اما الوحدة (فعولن) فان دورها لا يقل ادهاشا عن دور (فاعلاتن) ، ذلك ان ظهورها للمرة **الاولى** يتم في موقع للفظة فيه دلالة **الجدة** ، وهكذا تتأكد الجدة على الصعيدين الدلالي والايقاعي (فعولن تتشكل من لفظة (جديدة) في البيت الثاني من حركة الجسد) ولا تظهر فعولن بشكلها **الكامل** الا في نهاية القصيدة حيث تطغى صورة العالم **الجديد** على القصيدة وتسيطر عليها تماما ، وكذلك تأتي (فعولن) لتسيطر على كل لفظة في نهاية القصيدة لان البيت الاخير له التركيب الايقاعي التالي :

فاعلن فاعلن فعول فعولن فعولن فعولن

وليس ادل على التوحد المطلق بين المستويات المتعددة للبنية مما يحدث هنا ، ذلك ان ما يحدث هو التالي : تتشكل حركة الانا ايقاعيا من النموذج الذي تشكلت منه حركة المرايا ، لكن ذلك لا يستمر الا باستمرار ممارسة الانا لفعل القتل واعادة الخلق على المرايا ، وفور اكمال الابتكار وتحول المرايا الى هاجس بالعالم الجديد تتغير البنية الايقاعية لحركة الانا لتتشكل من النموذج الايقاعي الذي يشكل حركة الجسد . وهذا التحول الايقاعي هو بشكل مطلق التحول الذي تخلقه حركة الانا على صعيد الرؤيا الاساسية للقصيدة في اعادة خلقها للمرايا في صورة الجسد وعالمه .

٨/١/١ ــ النتائج التي قدمت في الفقرة السابقة تتأتى من طريقة معينة في تقسيم البنية الايقاعية الى وحداتها المكونة . لكن ثمة طريقة اخرى يمكن ان تتبع في هذا التقسيم يبدو ضروريا ان تكتنه . وهذه الطريقة تفترض قبول الشكل الايقاعي للقصيدة كما تظهر في النص المطبوع الى حد بعيد ، وبذلك يمكن تقسيم الحركات بالشكل التالي :

A1 ١ ــ المرايا فاعلاتن

٢ ــ تصالح بين الظهيرة والليل فعول فعولن فعول

فعولن فعولن فعولن ، خلف المرايا

A2 اما الطريقة السابقة او :

١ ــ جسد يفتح الطريق	فعلاتن		متفعلان
٢ ــ لاقاليمه الجديــدة	فعلاتن		متفعلاتن
٣ ــ جسد يبدأ الحريق	فعلاتن		متفعلان
٤ ــ في ركام العصور	فاعلاتن		فعول
٥ ــ ماحيا نجمة الطريق	فاعلاتن		متفعلان
٦ ــ بين ايقاعــه والقصيده	فاعلاتن	فعولن	فعول
٧ ــ عابرا آخر الجسور	فاعلاتن		متفعلان

A3 ١ ــ وقتلت المرايـا	فعلاتن			فعولن
٢ ــ ومزجت سراويلها النرجسية	فعلات	فعولن	فعولن	فعولن
٣ ــ بالشموس ابتكرت المرايا	فاعلاتن		فعولن	فعولن
٤ ــ هاجسا يحضن الشموس	فاعلاتن	متفعلن	فعلاتن	فعولن
وابعادها الكوكبية	فعـولن			

تبعا لهذه الطريقــة ، يتضح ان حركة المرايا **تصالح** بــين ايقاعين لا يجتمعان في التراث هي (فاعلاتن/ فعولن) . اما حركة الجسد فانها نسيج معقد من العلاقات الايقاعية ، يتشكل من تبادل (فعلاتن متفعلان) و (فاعلاتن فعولن) بطريقة مدهشة تنتسب فيها (فعلاتن متفعلان) الى فاعلية الجسد في اتجاهه نحو العالم الجديد او رفضه للقديم ، بينما تنتسب (فاعـلاتن فعولن) الى مجال العالم القديم وما يمثله (البيتان ٤ ، ٦) .ويظهر بوضوح ان حركة الجسد تتضمن حركة المرايا ايقاعيا . ثم تأتي حركة الانا متشكلة من النموذجين الايقاعيين لحركتي الجسد والمرايا دون ان تكرر ايا منهمـا بشكل مطلق ، فهي تستخدم نموذج حركة المرايا باستمرار عبر عملية قتـل المرايا وابتكارها ، وفور تحقيق الابتكار وبدء الهجس بالعالم الجديد تتحول حركة الانا من ايقاع حركة المرايا الى ايقاع حركة الجسد بما يميزها مـن توالي (فاعلاتن ومتفعلن) ثم (فاعلاتن وفعولن) ضمن البيت الواحد .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يظهر اذن ان كلا طريقتي الوصف الايقاعي تؤديان الى النتائج نفسها ، وفي ذلك اصدق دليل على التوحد المطلق للبنية الايقاعية بالبنية الدلاليــة الرؤيوية للقصيدة .

وتبعا لكلا الطريقتين يظهر جانب مدهش من جوانب القصيدة ، هو ان لحركة المرايا دائما طبيعة **واضحة** ايقاعيا ، بينما تتعقد حركة الجسد ايقاعيا وتمزق نسيج البحر الموروث المستخدم فيها لتشكل ايقاعها الفردي الخاص، وتنشأ حركة الانا حول نموذج المرايا الواضح اولا ثم تكتسب طبيعة جديدة

لا محددة ، كوكبية ، دائرية ، تطغى عليها جدة مطلقة ليس لهـا سابق في التراث وغيبوبية ايقاعية تجسد غيبوبية عالم الشموس وابعاده الكوكبيـة اللامحدودة . كما يلاحظ ايضا ان القصيدة تقع بين طرفي ثنائية ايقاعيـة ضدية (فاعلاتن/ فعولن) او (فاعلن/ فعولن) في كلا طريقتي التقسيم الايقاعي.

٩ ــ البنيــة التقفويــة

البنية التقفوية آخر مستويات البنية التي أود معالجتها هنا ، وهي على بساطتها الظاهرية ، شديدة التنوع والفنى ، عميقة الدلالة . ولعل اول ما يلاحظ هو ان قافية **المرايا** تظل معزولة في القصيدة منذ ظهورها في البيت الاول (في حركة المرايا) الى ان تعــود المرايا الى الظهور في مجال قتلهـا وابتكارها . اما حركة الجسد فان لها نسقا معقدا على صعيد القافيـــة يجسد تعقيدها على الصعيد الدلالي الرؤيوي . هذا النسق هو :

(C, B, A, C, A, B, A)

وينجلي مباشرة ا. ن (A) تختص بحركة الجسد في اتجاهه نحو العالم الجديد وسلوكه ازاء العالم القديم ، بينما تختص (C) بالعالم القديم . لكن (C) ترد في موضع يتوسط الى حد ما بين العالمين هو « الجسـور » فكأنما تأتي لتؤكد ان العالمين ليسا على انفصال مطلق ، بل ان بينهما مجـالا مشتركا . ويتأكد هذا الدور المدهش للنسق التقفوي في ورود القافية (B) مرتين فقط : اولاهما تختص بالعالم الجديد كلية (الجديدة) والثانية تختص بالعالم القديم كلية (القصيدة) . وهكذا يكون لـ (B) وظيفة تأكيد المجال المشترك ، لكن هذا التأكيد على صعيد القافية محدود الدور ، لانه ينتفي على صعيد الايقاع (جديدة = فعولن) (القصيدة = فاعلاتن) والدلالة . وبذلك يمتنع تحول وجود مجال مشترك الى دلالة عميقة على توحد هويتي العالمين اللذين يشتركان على صعيد القافية .

كذلك يتضح من النسق التقفوي لحركة الجسد كون البيت الاخير فيها ذا دلالة انفصامية وثقل خاص كما قيل سابقا . ذلك ان هذا البيت يكسر النسق الذي تشكل بـين الابيات (١ ــ ٦) الذي كـان يتوقع ان يستمر بالطريقة (CA / BA / CA / BA) لكن (A) لا ترد فيه بل تأتي (C) فجأة لتمنح البيت علامة مميزة ودورا خاصا . وذلك طبيعي. لان البيت على الصعيد الدلالي يشكل الحركة القاصمة ، حركة الانفصال بين العالمين (عبور آخر الجسور بينهما) .

لحركة الانا بنية تقفوية تؤكد دلالة بنيتها الايقاعية : فهي تشكل النسق (Y) (الذي ظهر في اول حركة المرايا) S, Y, S وبذلك تستعيد حركة الانا بعضا من خصائص حركة المرايا ، لكنها سرعان ما تنطلق الى عالم جديد كل الجدة . عالم قافية لم تظهر حتى الآن على الاطلاق حتى في حركة

الجسد . وبذلك تبالغ حركة المرايا في تأكيد جدة العالم الجديد ، عالم الشموس وابعادها الكوكبية على صعيد القافية كما فعلت على المستويات الاخرى ، بل الى درجة ابعد نسبيا . وليس من شك في ان خلو حركة الانا من اي من القوافي التي شكلت بنية حركة الجسد ظاهرة مفاجئة . لكن هذه المفاجأة تعمق دلالة حركة الانا وتزيد حدة تصورها لجدة العالم الجديد . وهي بذلك تضيف درجة من الفن كبيرة الى مستوى الدلالي والايقاعي للبنية .

١٠ ـ يمكن باتباع المنهج البنيوي المقترح هنا أن تكتنه مستويات البنية الاخرى وكيفية تجسيد كل مستوى من هذه المستويات للبنية الاساسية للقصيدة . ومن الضروري ، لاكمال هذا الاكتناه ان تدرس الانساق الصرتية في القصيدة وتحولاتها ، وانساق الصورة الشعرية وتحولاتها . وذلك يعني ان للنص طبيعة لا متناهية . لكن هذا اللاتناهي يصبح خاصة من خصائص العملية النقدية نفسها . ومن الواضح ان تجسيد هذه الخاصة عمليا مستحيل . ولذلك لابد من اختيار نقطة لقطع هذه السلسلة اللامتناهية وايقاف طغيان التقصي النقدي . ويبدو لي الان ان المرحلة الحاضرة من الدراسة تسمح باختيار نقطة التوقف . لذلك تقطع السلسلة هنا بانتظار اكمال عملية الاكتناه التي أشير اليها في مفتتح الدراسة وهي عملية اكتناه البنية العميقة لهاجس النزوع في الشعر . ويبقى ان يشار الى ان « كيمياء النرجس ـــ حلم » تجسد احد التيارات الرئيسية لهاجس النزوع ، لانها تمثل الموقف الذي يرفض الواقع مجسدا التوتر العميق بين الان والاتي ، او الهنا والهناك ، ويحاول صهر هذا الواقع بعالم الحلم ليخلق منهما معا عالما جديدا يصنعه عبر التجاوز والكشف ، والتوق والعنف الخلاق .

(يتبع)

كمال أبو ديب
(اكسفورد)

اشـارات :

سوف تورد الاشارات المفصلة في نهاية الدراسة المكتملة . مبدئيا ، يكتفى بذكر الدراسات البنيوية الاساسية التالية ، التي وردت اشارات اليها في النص :

من اجل المنهج البنيوي في الانثروبولوجيا ، انظر اعمال C. Lévi - Strauss «The Structural Study of Myth,» in **Structural Anthropology,** English translation by Claire Jacobson and Brooke Grudfest Schoepf (Garden City, New York : Anchor Books, Doubleday, 1967), and **The Row and the Cooked: Introduction to a Science of Mythology, vol. I, English** translation by John and Doreen Weightman (New York: Harper Torchbooks, Harper and Row, 1970).

ومن اجل تطبيق المنهج البنيوي في تحليل الشعر ، انظر :
Claude Lévi-Strauss and Roman Jakobson, Baudelaire's **Les Chats,** in Michael Lane (ed.) **Introduction to Structuralism** (London, Jonthan Cape, 1970).

ونقد Michael Riffaterre في مقالته «Describing Poetic» Structures: Two Approaches to Baudelaire's **Les Chats,»** in Jacques Ehrmann(ed.) **Structuralism** (Garden City,New York: Anchor Books, Doubleday, 1970) pp. 188—230.

ومن اجل الاسس النقدية للمنهج المستقي من اللغويات ، انظر اعمال : Roman Jakobson وخصوصا «Linguistics and Poetics,» in Thomas A. Sebeok (ed.) **Style in Language** (Cambridge, Mass. MIT Press, 1960) pp. 350 - 377.

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

وانظر نقد آراء ياكوبسن في :
Jonathan Culler, **Structuralist Poetics** (London Routledge & Kegan Paul, 1974).

وراجع هذا الكتاب ايضا من اجل آراء جماعة مجلة tel quel

ومن اجل تطوير منهج بنيوي لتحليل الشعر العربي ، انظر :
Kamal Abou Deeb, «Towards A Structural Analysis of Pre-Islamic Poetry,» **International Journal of Middle East Studies,** vol. 6, 1975; pp. 148 - 184 and «Towards A Structural Analysis of Pre-Islamic Poetry (II) : The Eros Vision, «**Edebiyat: Journal of Middle Eastern Literatures,** vol. I, no. 1 (Philadelphia, 1976), pp. 3 — 69.

ومن اجل دراسة البنية الايقاعية وتوضيح العلامة (×) التي ترد في الوحدات الايقاعية في فقرة (٨ — ١) انظر :

كمال ابو ديب ، **في البنية الايقاعية للشعر العربي : نحو بديل جذري لعروض الخليل ، ومقدمة في علم الايقاع المقارن** ، (دار العلم للملايين بيروت ، ١٩٧٤) وبشكل خاص الفصلين الاول والسابع .

خالدة سعيد

«النهر والموت»:

دراسة نصية

نص القصيدة

— ١ —

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بُوَيب ...
بُوَيب ...
أجراس برج ضاع في قرارة البَحر
الماء في الجرار ، والغروب في الشَّجر
وتنضح الجرار أجراساً من المطر
بلَّورها يذوب في أنين :
« بُوَيبُ ... يا بُوَيب ! » ،
فيدلهم في دمي حنين
اليك يا بُوَيب
يا نهريَ الحزينَ كالمطر

أود لو عَدوتُ في الظلام
أشد قبضتيَّ تحملان شوقَ عام
في كل اصبع كأني آحمل النذور
اليك من قمح ومن زهور

أود لو أطل من أسِرَّة التلال
لألمح القمر
يخوض بين ضفتيك ، يزرع الظِّلال
ويملأ السِّلال
بالماء والأسماك والزهر
أود لو أخوض فيك أتبع القمر
وأسمع الحصى يصل منك في القرار
صليل آلاف العصافير على الشجر .
أغابة من الدموع أنت أم نهر ؟
والسَّمكُ الساهر هل ينام في السَّحر ؟
وهذه النجوم هل تظل في انتظار
تطعم بالحرير آلافاً من الابر ؟

وأنت يا بُوَيب
أود لو غرقت فيك ألقط المحار
أشيد منه دار
يضيء فيها خضرةَ المياه والشَّجر
ما تنضح النجوم والقمر ،
وأغتدي فيك مع الجزر الى البحر
فالموتُ عالم غريب يفتن الصغار
وبابه الخفي كان فيك يا بُوَيب ...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ ٢ ـ

بويبُ ... يا بُوَيب ،
عشرون قد مضين كالدهور كل عام
واليوم حين يُطبقُ الظلام
وأستقر في السرير دون أن أنام
وأرهف الضمير دوحة الى السَّحر
مرهفة الغصون والطيور والثمر
أحس بالدماء والدموع كالمطر

ينضجهن العالم الحزين
أجراس موتى في عروقي تُرعشُ الرنين
فيدلهم في دمي حنين
الى رصاصة يشق ثلجها الزؤام
أعماق صدري ، كالجحيم يشعل العظام
أود لو عدوت أعضد المكافحين
أشد قبضتيَّ ثم أصفع القدر
أود لو غرقت في دمي الى القرار
لأحمل العبء مع البشر
وأبعث الحياة ، ان موتيَ انتصار .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المشكلة ، بالنسبة الي ، في القراءة النقدية ، هي كيف أكشف العلاقات الخفية ، وأقبض على اختلاجات الفكر الاولى ، فأجعل النص يشف عن الهمهمات البدائية الساكنة في نبض الهموم المعاصرة ٠

١ ــ حول هندسة النص

أ ــ التقاط الانطباعات الاولى :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١ ــ أول ما يلفت القارىء هو تكرار لفظة بويب ٠ فهي تتكرر تسع مرات فضلا عن كلمة النهر ٠ وترد دوريا كنوع من اللازمة أو العنصر النغمي المميز الذي يسم الكلام بطابعه ٠ ترد لفظة بويب في مطالع المقاطع أو نهاياتها وفي الاقسام الداخلية حيث نحس انعطافا في اللهجة أو الدلالة أو في المسار ٠ هكذا نتوقع الانعطافات الرئيسية أو التحولات الداخلية في الابيات ١ ــ ٢ ، ٧/٩ ــ ١٠/٢٣/٢٧/٣٤/٣٥ حيث يرد اسم بويب ٠

٢ ــ التكرار المنظم لكلمة بويب عبر صيغة النداء يوحي بجو طقوسي ٠

٣ ــ تجيء القصيدة بصيغة الخطاب والكلام فيها موجه الى بويب ٠ ينادي النهر عشر مرات ، وترد كاف المخاطبة التي تعود الى النهر عشر مرات ٠ لكنها محصورة بين الابيات (١ ــ ٣٤) ، تسع منها ترد في الابيات (١١ ــ ٣٤)٠ وفي هذا المقطع بالذات يرد ضمير المتكلم فاعلا ثماني عشرة مرة مقابل احدى عشرة مرة في ما تبقى من القصيدة ٠ مما يسمح بالاستنتاج أن الابيات (١١ ــ ٣٤) ستكون مسرحا لعلاقة بين النهر والمتكلم ٠

ب ــ الحقل الذي تنتمي اليه الكلمات :

الطابع الغالب على كلمات القصيدة هو طابع الماء ·

والواقع هناك ثلاث وأربعون اشارة الى الماء موزعة على العنوان والمقاطع بحسب أجوائها ودلالاتها · تتوزع كلمات القصيدة في ثلاثة حقول يمكن اعتبارها حقلين : الطبيعة ــ الماء ، والانسان · اذ أن كثيرا من الاشارات المائية تدخل في حقل الطبيعة كالمطر ، النهر ، الجزر ، البحر ، السمك ، الماء ، ونسبة الكلمات المائية الى الكلمات المنتمية الى الطبيعة ٤٢/٥٤ أي بنسبة ٩/٧ مقابل ذلك نجد ٥٨ اشارة الى الانسان · غير أن عددا من الكلمات التي تشير الى الانسان تنتمي في الوقت نفسه الى حقل الماء مثل (غرقت ، أغرق ، أخوض ··) ·

اذا اعتمدنا مؤقتا نقاط الانعطاف كما يحددها ورود اسم بويب (راجع الفقرة السابقة) نجد ما يلي :

١ ــ في المقطع المؤلف من الابيات (١ ــ ١٠) خمس عشرة كلمة تنتمي الى الماء (بويب ، قرارة البحر ، الماء ، الجرار ، تنضح ، المطر ، يذوب ، نهر) ، مقابل اثنتي عشرة كلمة لا تنتمي قاموسيا الى الماء لكنها تجيء هنا مرتبطة به فهي اما وصف له (الحزين) أو مستعارة له (بلورها) أو غارقة فيه (أجراس برج) أو مناظرة له وموافقة (الغروب في الشجر) أو متحركة نحوه (فيدلهم في دمي حنين/اليك ··) ·

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتمثل الطبيعة هنا بخمس عشرة كلمة يحتل الماء منها ثلاث عشرة ·

أما الانسان فيمثل ابتداء من البيت (٨) بثلاث كلمات (دمي ، حنين ، وفاعل فعل النداء المقدر) · ويمكن أن نلحق بعالم الانسان الاجراس والبرج والجرار على اعتبار أنها صنيع انساني أو ترتبط بعالم الانسان ·

٢ ــ في المقطع المؤلف من الابيات (١١ ــ ٣٤) نجد احدى وثلاثين كلمة تنتمي الى الطبيعة بينها احدى وعشرون كلمة خاصة بالماء ولا سيما النهر ·

أما الانسان فيشار الى حضوره المتزايد بعشرين كلمة ·

٣ ــ في الابيات الباقية (٣٥ ــ ٥١) يتراجع حضور الطبيعة الى حدود ثماني كلمات كما يتراجع حضور الماء الى ست كلمات (من أصل ست وستين كلمة أي بنسبة ١/١١) ويقفز حضور الانسان الى خمس وثلاثين كلمة أي ما يفوق النصف · وتكثر بين الكلمات الخاصة بالانسان الاشارات الى **الوعي والافعال الارادية** ·

هذا ويبرز في المقطع عنصر جديد لم يرد من قبل هو عنصر الزمن المحدد المرتبط بالانسان أي الزمن التاريخي (عشرون قد مضين ، واليوم حين ..) . أما كلمة عام التي سبق ورودها في البيت (١٢) فلا تشير الى زمن تاريخي بل الى دورة الفصول .

ونلاحظ أن المقطع ينتهي دون عودة اللازمة « بويب » بل دون ذكر للماء أو الطبيعة أو أي حقل آخر غير الحقل الانساني .

الجدول التالي يوضح توزع الكلمات :

المقطع الاول	مجموع الكلمات	حقل الطبيعة	حقل الماء	حقل الانسان
(١ – ١٠)	٢٨	١٥	١٥	٣
المقطع الثاني (١١ – ٣٤)	٩٢	٣١	٢١	٢٠
المقطع الثالث (٣٥ – ٥٠)	٦٦	٨	٦	٣١
البيت الأخير	٤	٠	٠	٤

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٤ – اذن تتحرك القصيدة بين قطبين : بين سيادة الماء (١٠ – ١١) وسيادة الانسان (٥١) . اذ تبدو القصيدة في مطلعها خارجة من سديم مائي ، من هذا السديم يتحرك ضمير المتكلم معلنا ولادة الانسان .

ج ـ الافعال والمجال الذي تتم فيه :

١ ـ تتوالى ، منذ البيت الاول حتى السابع ، أفعال بصيغة الغائب ، تتم في حيز طبيعي خارجي . ولا ترد ياء المتكلم ولا أي ضمير يعود الى الانسان ، ولا يسند اليه مباشرة أي فعل في الابيات السبعة الاولى . غير أن الفعل الاول في القصيدة هو فعل « **ضاع** » الذي يسند الى البرج ، والبرج مرتبط بالانسان باعتبار أنه صنيع انساني وشاهد استقرار وحماية وبالتالي شاهد قوة . القصيدة تبدأ بضياع الانساني أو غيابه ومن هنا كان خلو المطلع حتى من صفة تستعار من الانسان ، باستثناء كلمة « **أنين** » . وكلمة « **أنين** » التي تختتم المطلع تجيء جوابا على المؤثر الاول « أجراس برج ضاع .. » وتسبق تشخيص النهر عن طريق النداء .

تتمثل الابيات بالافعال التالية : (سأعتبر المصادر كالافعال لانها تتضمن معنى الفعل ، وكذلك النداء) .

ضاع
الغروب
تنضح
يذوب أنين
نداء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهي أفعال تكشف عن حركة زوالية تشمل البرج والضوء والاشكال المائية (بلورها يذوب) وحركة الاصوات . ولا سيادة في هذه الابيات لغير الماء المتمرد على الاحتواء (تنضح الجرار ...) والاشكال (بلورها يذوب ..) انه السديم . لكنه ليس السديم السابق للتكوين بل التالي له (لانه يجيء بعد الضياع) . هو حالة تذكر بسديم الطوفان . والحركة الزوالية هنا ليست عدمية لانها تبطن وعدا بالعودة أو التشكل والولادة كما سنرى ، وبالفعل فان الابيات السديمية أو الزوالية الاولى (١ ـ ٧) تتصل بالابيات الثلاثة التالية بالفاء التي تفيد تتابع السبب والنتيجة . وتتمثل بالافعال التالية المسندة الى انساني :

يدلهم حنين
نداء
نداء

تظهر ياء المتكلم في هذه الابيات مرتين ، وتجيء على خط واحد مع كاف المخاطبة التي تمثل النهر :

في دمي حنين **اليك**

يترافق انبثاق ياء المتكلم والفعل الانساني بظاهرة ثانية تشكل تطورا مهما ، هي أن ساحة الفعلين (يدلهم ، حنين) تقع داخل الانسان (في دمي) ٠

تبدو هذه الابيات الثلاثة الواقعة بين نداءين موجهين للنهر مفصلا للتحول بين الحضور الكلي للطبيعة وتغييب الانسان وبين ظهور الانسان كقطب آخر سوف يؤرخ علاقة بالنهر ٠

٢ ــ تتحرك الافعال منذ البيت الحادي عشر انطلاقا من فعل «**أود لو ٠٠٠**» الذي يعود أربع مرات مولدا سلسلة من الافعال ٠ تجيء هذه الافعال في اطار التمني مشروطة **بلو** أو موضحة لتمنيات الشاعر كما في (أود لو أطل من أسرة التلال / **لالمح** القمر ٠٠) ٠

اذا كانت الافعال ومفاعيلها تتولد من فعل « أود لو ٠٠٠ » فهذا يعني أنها تجري في حيز ينتمي الى الحلم ٠ يدعم هذا الرأي عدد من الصور التي تخضع لمنطق الحلم كما سنرى في الصفحة التالية ، لا لمنطق العقل والمقاييس الموضوعية حيث يصبح القمر ، مثلا ، صيادا وزارع ظلال ، أو حيث تنتظر النجوم وتسهر الاسماك وتبنى دار من المحار في أعماق النهر ٠

نتتبع الابيات بدءا من البيت الحادي عشر :

نلاحظ أن البيتين (١١) و (١٢) ينطلقان من فعلين مضارعين (أود ، أشد) كل منهما يحرك فعلا آخر ينفتح على حيز لا متناه :

أود لو عدوت ⟵ في الظلام

ثم على زمن غير محدد :

أشد قبضتي تحملان شوق عام

بعد ذلك يبدأ الفعل بالاتجاه من العام غير المحدد الى المتموضع المحدد ، عن طريق استبدال المفعول (شوق عام) بمفعول محدد (النذور) ٠

هذه الافعال التي تبين انفعال فاعلها (المتكلم ــ الانسان) بالكوني فانها تكشف أيضا عن محاولته احداث التقاطع بين اللامتناهي وبين الانتظار والشوق الانسانيين ، وذلك عن طريق العيد (العودة) وطقوسية النذور ٠ هكذا يكتسب الكوني الايقاع الانساني ٠

مع عودة فعل « أود لو ٠٠ » للمرة الثانية (البيت ١٥) تبدأ سلسلة من الافعال تتميز بما بينها وبين فواعلها ومفاعيلها من مسافة وتباين (الشكل رقم ١) ، وهي مسافة يحتاج عبورها الى قوة الحلم :

(١٧) يخوض ←→ (القمر) ←→ بين ضفتيك
(١٨) يزرع ←→ (القمر) ←→ الظلال
(١٩) يملأ ←→ (القمر) ←→ السلال
بالماء والأسماك والزهر

أود لو أخوض فيك
(٢٠) أتبع ←→ القمر
(٢١) وأسمع ←→ الحصى
يصطخب ←→ (الحصى) منك في القرار

ثم
(٢٣) (أتكون) أغابة ←→ من الدموع
(٢٤) والسماء ←→ الساهر
هل ينام ←→ (السماء الساهر) في السحر
(٢٥) وهذه النجوم ←→ هل تظل في انتظار
(٢٦) تطعم (النجوم) ←→ بالحرير
(تطعم) ←→ آلافاً من الإبر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واضح أن هذه الافعال قد أسندت الى غير فواعلها ، ومورست على غير مفاعيلها وفي غير ظروفها المألوفة ، ومسافة التباين بينها ليست مسافة مجانية والا لفقدت فنيتها ، انها مسافة تبطن تعارضا مأساويا كما سنرى ٠

يمكن أن نصنف هذه الافعال الى فئتين :

الفئة الاولى منذ البيت (١٥) حتى (٢٢) ٠

والثانية منذ البيت (٢٣) حتى (٢٦) ٠

الفئة الاولى عبارة عن جمل فعلية تتشابه دلالة أفعالها ٠ نقدم هذه الافعال بحسب تسلسل ورودها في الابيات :

أود ، أطل ، ألمح

يخوض ، يزرع ، يملأ

أود ، أخوض ، أتبع ، أسمع ٠

انها أفعال تدل على الرغبة في الحس والامتلاء والبحبوحة ، أي نقيض الحرمان ٠ غير أن هذه الافعال تخيب جميعها في فواعلها ومفاعيلها ، لما بينها وبين هذه من مسافة لا يردمها غير الحلم ٠ فحين يخوض القمر في النهر انما ظله الخائض ، وحين يزرع فزرعه الظلال الهاربة التي لا تقبض ، وحين يملأ السلال فبالماء تمتلىء ، والحصيلة سلبية ٠ مع ذلك فان هذه الافعال قائمة

بقوة التمني الذي يمسك بالفعل في اطار من الحلم ، وهو حلم منسوج من انطباعات الطفولة بانتظار الفاعل المناسب الذي يجترح فعلا لا يخيب في مفعولاته (في القسم الاخير من القصيدة) ٠

أما الفئة الثانية من الافعال فتجيء أخبارا في اطار جمل تقرر حالة ، والافعال فيها تحرف عن فواعلها وكأن العين التي تراها لا تعرف كيف تربطها بأسبابها الحقيقية ، والا فما علاقة السهر بالسمك ، والانتظار بالنجوم ، وكيف للنجوم أن تطعم الابر بالحرير ؟ ولماذا تقحم هذه المفاهيم الانسانية على مظاهر الطبيعة ؟ هل لان الشاعر مأخوذ بحالة السهر والانتظار وافتراس الابر للحرير فنسب هذه الافعال الى الطبيعة ليعطيها صفة الاتساع والديمومة ؟

— تجري حركة الافعال بين ضمير المتكلم (فاعل أود المستتر) وبين ضمير المخاطب الذي يمثل النهر ٠ ويبدو النهر طوال الابيات من (١١ حتى ٣٤) المسرح الذي يستقطب الحركة ٠ لكن بعد ان كان مرآة تنعكس على صفحتها الافعال (الظلال ، القمر ، النجوم) ، تبدأ الافعال تتعامل معه على مستوى آخر :

أود لو غرقت فيك ألقط المحار (منك)
أشيد منه دار
أغتدي فيك
الموت (وبابه الخفي كان فيك) يفتن الصغار ٠

الافعال ترتبط الآن مباشرة بالنهر ، وبأعماق النهر ، وتعطيه بعدين جديدين : يصير بيت الاحلام ، ورحم الكائنات ، وباب الموت الخفي ٠ أي يشمل البعد الصميمي الاليف والبعد الميتافيزيقي الغيبي ٠

٣ — في الابيات من ٣٥ الى ٥٠ ، تجيء الافعال المسندة غالبا الى ضمير المتكلم (بنسبة ١٣/١٩) من طبيعة مغايرة لافعال المقطعين السابقين ، ذلك أنها مرتبطة بالواقع المباشر ، وهي أفعال ارادية ٠ ففي الابيات ٣٥ — ٤٦ تعبر الافعال عن الوعي والحس الحاد ٠ (أستقر دون أن أنام ، أرهف الضمير ، أحس بالدماء ، ترعش الرنين ، يدلهم في دمي حنين ، يشق أعماق صدري ، يشعل العظام) ٠

أما في الابيات الاربعة ٤٧ — ٥٠ فالافعال لا تنتمي الى الوعي وحسب ، بل هي أفعال تدل على المبادرة والايجابية الفاعلة وهي أفعال عملية حركية ليس بينها ما يتم في حيز نفسي الا فعل أود الذي هو المحرك (عدوت ، أعضد ، أشد قبضتي ثم أصفع القدر ، أود لو غرقت ، لاحمل العبء ٠٠) ٠

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ونلاحظ أن النهر الذي كان في المقطع السابق القطب والمسرح والغيب الحاضن ، يتراجع في هذا المقطع أمام الحضور الانساني ، ويغدو دم المتكلم مسرحا ونهرا للافعال والاصداء ويتابع نموه حتى البشارة بتجاوز الحد الانساني في قول الشاعر « لاحمل العبء مع البشر » ٠

٤ ـ يشكل البيت الاخير مرحلة متميزة في تصاعد الوجه الانساني ٠ يتمحور البيت حول فعل واحد « لابعث الحياة » به يتجاوز المتكلم ـ الانسان الحد البشري ويبلغ الميتافيزيقي ٠

أما مصدرا فعلي الموت والانتصار فيأتيان نتيجة لعملية بعث الحياة ٠ فعل الشهادة الخارق بخرق القوانين والمفاهيم وبدل أن يعني الانتصار الحياة يصبح الموت انتصارا ، وبذلك يعكس في هذه الدفعة الاخيرة العلاقة التي أوحى بها العنوان :

النهر (الحياة) والموت ⟵ الموت حياة ٠

والتعبير يخصص الموت ويحدده بربطه بياء المتكلم بينما يترك الانتصار مطلقا بلا زمن ولا حدود ٠

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

د ـ التماس العلاقات وتحولاتها ومفاصل انعطافها :

١ ـ الحركة الاولى :

١ ـ الحركة الغالبة على المقطع الاول هي حركة طي ونشر أو حركة تواتر بين المنغلق والمنفتح ٠ هذه الحركة هي نتيجة علاقة احتواء أو حضور تليها علاقة نفاذ وتحرر أو غياب ٠

أما علاقة الاحتواء فيمثلها البيتان ٢ و٣ :

أجراس برج ضاع ⟵ في قرارة البحر
الماء ⟵ في الجرار
الغروب ⟵ في الشجر

أما علاقة التحرر والنفاذ فيمثلها البيتان ٤ و٥ :

وتنضح الجرار أجراسا من المطر
بلورها يذوب في أنين

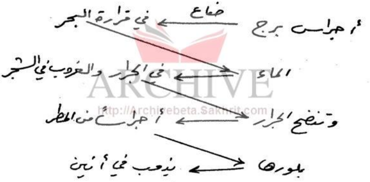
لكن لو تفحصنا العلاقتين لوجدناهما جدليتين • فعلاقة الاحتواء في البيتين ٢ و٣ هي في الوقت نفسه حالة ضياع • وبالمقابل فان الضياع في البحر وعد بالولادة الجديدة •

كما أن علاقة الاحتواء في :

الغروب ⟵ في الشجر

هي علاقة موقتة والاحتواء ظاهري • والغروب أساسيا فعل زوال لكنه زوال يبشر بالعودة ما دام كل غروب الى شروق • **أما بالنسبة للبيتين ٤ و٥** فان حركة النفاذ في **تنضح الجرار أجراسا من المطر** هي أيضا حركة وجود لشكل جديد ينبثق من قديم •

ترسم هذه الابيات الاربعة دائرة تامة (شكل رقم ٢) •



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أجراس البرج (وهي عنصر ترابي مرتبط بالانسان) يحتويها الماء ، الماء تحتويه الجرار (وهي عنصر ترابي مرتبط بالانسان) •

الجرار تلد الماء في شكل جديد هو شكل الاجراس فالمادة هي الماء والشكل ترابي انساني •

هذا الشكل يذوب ، أي يعود سائلا لكنه يحتفظ من تحولاته بصوت انساني هو الانين •

ايقاع الابيات اذن ايقاع تحول وولادة • وحركة المقطع حركة دائرية لان التحول عاد بالعنصر المتحول الى الحالة الاولى • لكن الدائرة ليست مغلقة ما دام المتحول قد اكتسب صوتا جديدا •

وبما أن هذه الحركة الدائرية التي تشمل العناصر ليست مجرد حركة طبيعية كدورة الفصول أو دورة النهار والليل ، بل هي دورة الموت والحياة ، دورة التحول والتجدد في العناصر جميعا ، الماء والتراب والنور ، ولا يستثني هذا التحول الانسان ، يمكن القول انها حركة كونية وبالتالي تكون **الدائرة كونية** .

في هذا المناخ الكوني المتميز بحركته الدائرية اللامتناهية تظهر بشارة بولادة الصوت الانساني . تتمثل هذه البشارة بكلمة « أنين » التي ترافق تحول أجراس المطر الى ماء سائل . بعد ذلك يولد الصوت الانساني ، ويبدأ مضمرا (فاعل فعل النداء المقدر في بويب ، يا بويب) ثم يتمثل بضمير ظاهر هو ضمير المتكلم :

« فيدلهم في دمي حنين
اليك يا بويب
يا نهري الحزين كالمطر » .

هذا الصوت الانساني ـ الشخصي يخرج الحركة من آليتها واطلاقها . وتتحول الحركة الى علاقة بين المتكلم (الانسان) والنهر (الكون) . خروج الدائرة الكونية عن آليتها ينقذها من الانغلاق والعقم أو التحول الى حلقة مفرغة ، ويجعلها تنفتح على دوائر جديدة هي التي سترسم تحولات العلاقة بين الانسان والنهر ، أي هو الذي يجعلها تنفتح على التاريخي .

http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢ ـ الحركة الثانية :

تحولات العلاقة بين الانسان والنهر أو الكون تتمثل في الابيات (١١ ـ ٣٤) وتشكل **الحركة الثانية** في القصيدة . تنمو هذه الحركة عبر دوائر أربع تمثل تطور الحضورين الانساني والكوني وتداخلهما .

اذا كان الانسان في الدائرة الكونية الاولى جنينا بشرت بولادته كلمة « أنين » ثم تمثل في ضمير ، فهو هنا طفل يتحرك فوق مسرح النهر . نستدل على صفة الطفولة مما يلي :

١ ـ أفعاله واهتماماته مجانية تنتمي الى عالم اللعب والتصورات كما في « أود لو عدوت ... » .

« أود لو أطل من أسرة التلال لالمح القمر » .
« أود لو أخوض فيك أتبع القمر » .
« أود لو غرقت فيك ألقط المحار .. » .

٢ ــ منطق الصور ليس منطقا عقلانيا أو واقعيا بل هو منطق الحلم وخيال الطفولة (فالقمر لا يخوض بين ضفتي النهر ، ولا يزرع الظلال أو يملأ السلال ٠٠ والدار لا تبنى من المحار ٠٠٠) ٠

٣ ــ التفسير الذي يقدمه الشاعر للرغبة في الغرق يبدو تفسيرا يشمل كل ما يوده المتكلم هنا من عدو وخوض في النهر ٠ هذا التفسير هو قوله « فالموت عالم غريب يفتن الصغار » مما يدل على أن فاعل يود في هذه الحركة بكاملها ينتسب الى الصغار ٠

٤ ــ بداية الحركة الثالثة ، وبالتحديد البيتان ٣٦ ، ٣٧ تشير الى تجاوز سن الطفولة وبلوغ الرجولة :

« عشرون قد مضين ٠٠٠
واليوم ٠٠٠ » ٠

نستعرض الان دوائر الحركة الثانية :

الدائرة الاولى ، وتشمل الابيات (١١ ــ ١٤) :

« أود لو عدوت في الظلام
أشد قبضتي تحملان شوق عام
في كل اصبع كأني أحمل النذور
اليك من قمح ومن زهور » ٠

نلاحظ أن هذه الدائرة تتحرك في مناخ اسطوري ٠ يتولد المناخ الاسطوري من طبيعة العلاقة بين الانسان والنهر وتتمثل :

١ ــ في معنى الانتظار السنوي وتكرار الافعال في موعد معين ، وهو ما يعطي الفعل دلالة طقوسية ٠

٢ ــ النذور وما تتضمنه من تكرار رمزي للتبادل بين الانسان والآلهة ، ومن قدرة على الايحاء بمعنى الوعد والانتظار ٠

٣ ــ النهر الذي تقدم اليه النذور يكشف عن وجه معين هو وجه الـه الخصب ٠

وبما أن هذه الدائرة الاسطورية تجيء في إطار التمني أو الحلم الذي يعبر عنه فعل « أود لو ٠٠٠ » يمكن القول انها تنطلق من الحلم الاسطوري أو اللاشعور الجمعي ٠

الدائرة الثانية : تبدأ مع عودة فعل « أود لو ٠٠ » للمرة الثانية ، وتشمل الابيات (١٥ ــ ٢٢) حيث يضاء الحلم بانطباعات الطفولة كما انعكست في مرآة النهر ٠ علاقة الشاعر بالنهر في هذه الدائرة علاقة بمرآة كاشفة ٠ تتضح علاقة المرآة هذه في الابيات ١٦ ، ١٧ ، ٢٠ ، حيث تبدو صور القمر وعناصر الطبيعة من خلال صفحة النهر ٠

نقول ان النهر مرآة كاشفة لانها لا تعكس الصورة الظاهرية للاشياء ، بل تحولها عن صورتها المألوفة ولا تبدي من خطوطها غير ما يكشف بنيتها المأساوية ٠ يتوافق هذا مع النتائج التي أدت اليها دراسة الافعال في الفقرة السابقة (انظر الفقرة ج رقم ٢) ٠

الدائرة الثالثة : وتشمل الابيات (٢٣ ــ ٢٦) حيث تتحرك انطباعات الطفولة الفردية حركة انداح لتشمل عالم الاطفال في محيط الشاعر ٠ واذا كانت الرؤى في الدائرة السابقة تنعكس في مرآة النهر ، فان المرآة هنا عيون الاطفال في قرية الشاعر ٠ وهذه المرآة بدورها كاشفة ، لانها لا تعكس الصور

في خطوطها الظاهرية المألوفة بل تلح على الخطوط التي تفضح عبثيتها واستحالة تبريرها ٠

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدائرة الرابعة : في الابيات (٢٧ ــ ٣٤) يلتفت الشاعر ــ الطفل الى النهر بعد هذه الرؤى العبثية ولا يبقى أمامه الا أن يحلم بفردوسه المفقود ٠ والاحلام التي تصور الفراديس المفقودة نوع من الاحتجاج أو تصحيح الواقع ٠ فما هذا الفردوس المفقود ؟ انه دار تبنى من المحار في أعماق النهر حيث باب الموت الخفي الفاتن ٠

عناصر هذا الحلم هي الغرق الذي هو موت وحياة في آن ، باعتبار أن ما يلي من الاعمال يعقب هذا الغرق ، فهو غرق محيي ، ولكن التوضيح الذي سوف يأتي في البيت (٣٣) « فالموت عالم غريب ٠٠٠ وبابه الخفي كان فيك » يدل على أن هذا الغرق موت ٠ نحن هنا بازاء حيز ، الموت فيه حياة ٠ ونعلم أن رحم الأم هو الحيز الوحيد الذي يكون الموت فيه حياة ، باعتبار أن موت النطفة حياة الجنين ، وموت الجنين حياة الطفل ٠ ثم ان الدار المشيدة من المحار ، الدار الغارقة في قرارة النهر تدعم هذا التأويل ٠ فالمحارة حاضنة الحياة رمز من رموز الامومة (هناك أساطير تربط الصدفة بالولادة ، من هذه الاساطير خروج فينوس من صدفة في البحر) ٠

علاقة المتكلم بالنهر في هذه الدائرة هي علاقة اتحاد ٠

تكتمل الدائرة مع نهاية الحركة ويتم علاج التناقض والعبث بعناق الموت والحياة واتحاد الانسان والنهر أو الانسان والكون ٠

٣ ــ **الحركة الثالثة :** في (الابيات ٣٥ ــ ٥٠) تتأكد الحركة الدائرية للقصيدة بالعودة الى نداء النهر (البيت ٣٥) ٠ غير أننا سرعان ما نصدم بالخروج من دائرة الحلم والاسطورة ومن المناخ الكوني ٠ وتتوالى التعابير المتعلقة بالرجولة والوعي والواقع (راجع الفقرة ح رقم ٣)٠ ونلاحظ أن العلاقة مع الكوني لم تعد علاقة مع القدر،لان العلاقة مع الكوني قد مرت بنوع من تبادل الوضعية ٠ فالضمير يلعب هنا دور المرآة ، لا النهر ٠ واذا كان الانساني قد أطل من خلال الكوني وجاء ملحقا به في الحركتين السابقتين فان الكوني هو الذي يطل من خلال الانساني في هذه الحركة ٠

« واليوم حين يطبق الظلام
وأستقر في السرير دون أن أنام
وأرهف **الضمير** دوحة الى السحر

مرهفة الغصون والطيور والثمر
أحس بالدماء والدموع كالمطر
ينضحهن العالم الحزين
أجراس موتى في **عروقي** ترعش الرنين »

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفي هذه الحركة لم يعد الانسان منفعلا بالعالم بل سيدا لمصيره لانه سيد موته وبيت موته ، وبدل الغرق في النهر يغرق في دمه (وليس بدمه) ٠

تتقدم هذه الحركة على مرحلتين :

المرحلة الاولى : مرحلة الوعي وتبادل الوضعية بين الرائي والمرآة ، (الابيات ٣٥ ــ ٤٣) ٠

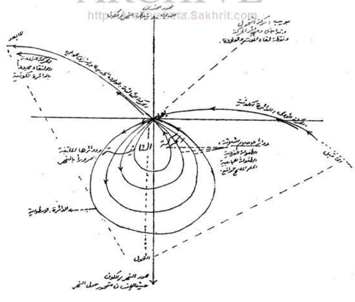
المرحلة الثانية : مرحلة الفعل (٤٤ ــ ٥٠) حيث تتبدل العلاقة مع القدر من العبادة والنذور الى المجابهة (وأصفع القدر) ، وحيث تصير العروق ساحة الفعل ٠

ونحس في هذه الحركة أن الانساني قد استوعب الكوني ٠ ومن هنا كانت الحركة التالية ٠

٤ ــ **الحركة الرابعة** : وتتمثل في البيت (٥١) ، حيث يدفع الشاعر بالابعاد الانسانية نحو الافق الميتافيزيقي · والقصيدة ذات نهاية حركية متنامية ومنفتحة : فاذا كانت مرحلة النضج والرجولة التي تصفع القدر نتيجة الاتحاد بالموت أو بالنهر (الدائرة الرابعة من الحركة الثانية) ، واذا كان الموت انتصارا ، تولدت سلسلة من الاحتمالات يمكن ترجمتها كما يلي : كلما مات الانسان بات أعظم حياة ، وبالتالي أقدر على الموت ثم على الانتصار ·

ويمكن أن نرسم مسار القصيدة كما يلي :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



٢ بحثاً عن حيوية النص

أ ـ دينامية البنية :

تخضع القصيدة لنظام داخلي دقيق من العلاقات يربط بين محاورها ومستوياتها ربطا تتولد منه الدلالات أو تتكامل بفضله الدلالات ، ويبطن بعضها بعضا • وقد تكشف لنا حتى الآن وجود محورين أساسيين في القصيدة هما : محور النهر ، ومحور الانسان • كما أن القصيدة تتحرك في مستويين : مستوى الحلم والاسطورة ، أو مستوى اللاوعي ، والمستوى الاجتماعي الواقعي أو مستوى الوعي • والحركتان الاولى والثانية تتمحوران حول النهر وتشكلان المستوى اللاواعي ، بينما الحركتان الثالثة والرابعة تتمحوران حول الانسان وتشكلان مستوى الوعي •

http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبين المحورين والمستويين شبكة من العلاقات مكنتنا قراءاتنا حتى الان أن نميز منها ما يلي :

١ ـ علاقة تواز بين محوري النهر والانسان •

٢ ـ علاقة تداخل بين المحورين عينهما •

٣ ـ وجود نظام للبدائل أو الاضاءة المتبادلة بين مستويي الوعي واللاوعي •

١ ـ جدول يبين علاقة التوازي بين محوري النهر والانسان :

الانسان متمحور حول النهر (الكوني يحتضن الانساني)	الانسان الذي يتبطن الكوني (الوعي والولادة الجديدة)
١ ـ حركة كونية آلية ، يقابلها (الابيات ١ ـ ٥)	١ ـ زمن بليد آلي (عشرون قد مضين كالدهور ...) (٣٥ ـ ٣٦)
٢ ـ ولادة الصوت الانساني التي تكسر آلية الحركة ، تقابلها (الابيات ٦ ـ ١٠)	٢ ـ ولادة القلق الذي يكسر بلادة الزمن (٣٧ ـ ٣٨)
٣ ـ الخضوع للقوى الكونية وتقديم النذور ، (١١ ـ ١٤) يقابله	٣ ـ الوعي (٣٩ ـ ٤٠)
٤ ـ انطباعات الطفولة في مرآة النهر ، (١٥ ـ ٢٢) يقابلها	٤ ـ الضمير مرآة العالم (أصداء العالم في العروق) (٤١ ـ ٤٣)
ـ تساؤلات عبثية ، (٢٢ ـ ٢٦) يقابلها	٥ ـ شوق الى الفعل (٤٥ ـ ٤٨)
٦ ـ الحلم المصحح للواقع ، يقابله (٢٧ ـ ٣١)	٦ ـ الفعل الاكبر ، الفداء (٤٩ ـ ٥٠)
٧ ـ دخول باب الموت عبر النهر ، (٣٢ ـ ٣٤) يقابله	٧ ـ بعث الحياة (٥١)

http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢ ـ أما علاقة التداخل بين الانسان والنهر (الكون) ، فهي بدورها تمر بمراحل سبع ، وذلك قبل أن يصبحا واحدا ويبدأ رحيل العاشق في جسد المعشوق ٠

١ ـ **مرحلة الحنين** : (فيدلهم في دمي حنين ٠٠ الابيات ٨ ـ ١٠) والحنين حركة نفسية غامضة ، وتوجه الى ماض ٠ وليس للحنين موضوع يطلب تحقيقه ٠

٢ ـ **مرحلة الشوق** : (أود لو عدوت ٠٠ أشد قبضتي تحملان شوق عام ٠٠ البيتان ١١ ـ ١٢) ٠ والشوق حركة النفس نحو آت ، وهو يتطلب تحقيق موضوعه ٠

٣ ـ **مرحلة التقرب والتعبد** : (في كل اصبح كأني أحمل النذور ٠٠ البيتان ١٣ ـ ١٤) ٠

٤ ـ **مرحلة معاينة الذات في مرآة النهر** : (انطباعات الطفولة كما تلوح عبر صفحة النهر ، الابيات ١٥ ـ ١٩) ٠

٥ ـ **مرحلة الاتصال** : (أود لو أخوض فيك أتبع القمر ٠٠٠ الابيات ٢٠ ـ ٢٢)

٦ ـ **مرحلة المناجاة** : (أغابة من الدموع أنت أم نهر ٠٠٠ الابيات ٢٣ ـ ٢٦)

٧ ـ **مرحلة الاتحاد** : (أود لو غرقت فيك ألقط المحار ٠٠٠ الابيات ٢٨ ـ ٣١)

بعد ذلك يبدأ الرحيل اللامتناهي في جسد المعشوق ويتم دخول الانساني في المدار الكوني ٠ (وأغتدي فيك مع الجزر الى البحر / فالموت عالم غريب يفتن الصغار / وبابه الخفي كان فيك يا بويب) ٠

ونلاحظ أن كلمات الوصل بين المحورين الممثلة بحروف الجر ، متصلة بكاف المخاطب (وهو الضمير العائد الى النهر) هي أيضا سبع ٠ وتتدرج من الحروف التي تشير الى مسافة بين الطرفين حتى الحروف التي تدل على التواجد والاحتواء ٠ وهذه هي بحسب ورودها في الابيات :

اليك (٩)	اليك (١٤)	فيك (٢٠)
منك (٢١)	فيك (٢٨)	فيك (٣٢)
فيك (٣٤) ٠		

ومن هذا الاتحاد بين الانساني والكوني ، يولد الانسان القادر على اجتراح الفعل وتحدي القدر ، الانسان الذي يحمل العبء مع البشر الذي يعرف أن يموت ليبعث الحياة ٠

٣ ــ نظام البدائل :

ان التناظر بين خطوط الحركة في المرحلتين الكونية والانسانية أو في مستويي اللاوعي والوعي يشكل اضاءة متبادلة عبر المحور الذي تلتف حوله دوائر القصيدة ٠ نعرض التناظرات كما ترد في القصيدة (الشكل رقم ٤)

ARCHIVE
http://ArchiveBeta.Sakhrit.com

هذه المبادلات من أهم المولدات لدينامية القصيدة ٠ فاذا كانت علاقات التوازي التي تكشف عن تقابل في بنى المستويين الكوني والانساني ــ الاجتماعي ، فان نظام البدائل هذا يفتح الاقنية الواصلة مباشرة بين المستويين، كاشفا ما بينهما من تعارض ومن لقاء ، مولدا بينهما حركة اسقاط متبادل ٠ نظام البدائل هذا اذن طريقة حية لدفع المستويين الى موقع المجابهة المباشرة بدل الاقتصار على عرضهما على التوالي مما يدخل المسألة في نسق التطور التاريخي لموقف الانسان من القدر والكون ٠

ان تأمل جدول البدائل هذا يوصلنا الى بعض الملاحظات :

١ ــ كل عبارة في هذا الجدول تملك دلالة قائمة بذاتها من حيث بناؤها وموقعها في المقطع · غير أنها في البنية العامة للقصيدة تقوم بدور الاسقاط والاضاءة المتبادلة مع العبارة المناظرة لها · هكذا حين نقرأ عبارة من نوع :

« فيدلهم في دمي حنين / الى رصاصة ... » ·

لا يمكن أن نقتصر على الدلالة المتولدة عنها مباشرة ، ولا بد أن يقوم خيالنا بحركة مستمرة بينها وبين العبارة السابقة المناظرة لها « اليك يا بويب » ، ويمتنع علينا عزلها عن هذه العبارة الثانية · وينتج عن هذه الحركة بين العبارتين سلسلة من عمليات المقارنة والاستبدال والاسقاط · فنقرأ العبارة الاولى في ضوء الثانية ويبرز بوضوح ما فيها من بعد أسطوري ونقرأ الثانية في ضوء الاولى ويبرز بعدها النضالي ، ونستبدل الثانية بالاولى والاولى بالثانية ويتم اسقاط دلالة كل منهما على الاخرى · وهكذا فان البديل (٥)′ أو « رصاصة » سوف تكتسب الدلالة المرتبطة بالبديل (٥) أو « بويب » وتتعمق دلالتها النضالية بخلفية اسطورية ــ كونية · وبالمقابل فان البديل (٥) «بويب» سوف لا يبقى ضمن الاطار الكوني ــ الاسطوري بل يطل عبر نافذة البدائل هذه على الحياة اليومية أو الواقعية ·

٢ ــ تتطابق العلاقات بين هذه البدائل مع طبيعة العلاقة بين المستوى الكوني ــ الاسطوري والمستوى الانساني ــ الاجتماعي في القصيدة أي أنها تتطابق مع الحركة الاجمالية للقصيدة · فالتناظرات التالية ، (الشكل رقم ٥)

البرج / الموت (١) / (١)′ ، قرارة البحر / العروق (٢) / (٢)′

الجبار / العالم الحزين (٣) / (٣)′ ، المطر / الدماء والدموع (٤) / (٤)′

بويب / الرصاصة (٥) / (٥)′ ، الظلام / نضال الكادحين (٦) / (٦)′

الشوق / صفعة القدر (٧) / (٧)′ ، النذور / تقديم الدم (٨) / (٨)′

القمح / البعث (٩) / (٩)′ ، حمل النذور / حمل العبء مع البشر (١٠) / (١٠)′

هذه التناظرات تمثل تحركا من الاسطوري التاريخي (الماضوي) الى الواقعي الاجتماعي (١) / (١)′ ، ومن الماكروكوسم الى الميكروكوسم أو من الكوني الى الانساني (٢) / (٢)′ ، ومن العناصر الى الحياة (٣) / (٣)′ و (٤) / (٤)′ ، ومن الغموض الى الوضوح (٦) / (٦)′ ومن السلبية الى الهجوم (٧) / (٧)′ وبالتالي من الرجاء الى الفعل ومن الشوق الى الممارسة · ثم من الاسطوري الديني المحض الى الاجتماعي ذي الابعاد الدينية الكونية في (٨)/(٨)′ و (٩) / (٩)′ و (١٠) / (١٠)′ ·

كما نلاحظ أن المسافة بين البدائل المتناظرة تتحول فتتسع أو تضيق وذلك انسجاما مع حركة القصيدة ٠ فالمسافة بين بديلين مثل البرج / الموتى أو المطر / الدماء والدموع ، أو البحر / العروق ، كبيرة بينما نضيق هذه المسافة في البدائل الاخيرة حتى تكاد تنعدم ، ويكاد البديل الاول أن يكون رمزا للثاني ٠ بل ان تفحص البدائل الثلاثة : النذور / تقديم الدم ، القمح / البعث ، حمل النذور / حمل العبء مع البشر ، يكشف عن شيوع استعمال الاول بمعنى الثاني ٠ أليس خبز القربان رمزا لبعث السيد المسيح ؟ ألا يكثر ورود تعابير تكني عن الشهادة بتقديم نذر الدم ؟

التقارب بين البدائل الاخيرة يتفق مع اتخاذ الحركة الثالثة في نهايتها والحركة الرابعة طابعا كونيا هو نتيجة لرفع الشهادة من مستوى الحدث الاجتماعي الى مستوى الحدث الكوني ٠

٣ — بين هذه البدائل علاقة مزدوجة ، فهناك علاقة اتفاق وعلاقة تعارض ٠ وعلاقة الاتفاق هي التي تشكل جسرا للتحرك بينهما ، وعلاقة التعارض الملازمة لهذا الاتفاق هي علاقة جدلية واذن حركية مولدة ٠ ويمكن أن نقدم بعض الامثلة :

- بين **البرج** الذي ضاع **والموتى** تلاق في الماضوية ، وتلاق في تكوين الخلفية التراثية الداعية الى التأمل أو الفعل ٠ لكن بينهما تضادا لان الاول ينتمي الى مادة جامدة وهو صنيع انساني أما الثاني فهو ينتمي الى الانسان الصانع ، وهو الحالة السلبية للحياة ٠
- وبين « **قرارة البحر** » و « **عروقي** » لقاء من حيث ان كلا منهما حيز لسائل متحرك ، وحضن للحياة ٠ لكن بينهما تقابلا هو تقابل الماكروكوسم والميكروكوسم ، والاول يتميز بالعمومية والاطلاق والشمولية والثاني بالخصوصية والتحديد والجزئية ٠
- أما العلاقة بين « الظلام » وبديله اللغوي « أعضد المكافحين » فهي أيضا علاقة ضدية أساسيا لان الظلام حالة دورية آلية حيادية شاملة ولا يد للانسان في وقوعها ولا قدرة على دفعها ٠ أما البديل (٦) فهو فعل انساني ارادي مختار وغير حيادي لانه نتيجة حكم على حالة وادانة لها وتدخل لدفعها ٠ أما الجسر الذي يصل بين البديلين فهو جسر مجازي لغوي لان البديل (٦) مقاومة لحالة توصف مجازيا بالظلام ٠
- وبالنسبة للبديلين « شوق عام » و « أصفع القدر » فالعلاقة بينهما تلخص العلاقة بين المستويين الاسطوري — الكوني والانساني الاجتماعي ٠ والتعارض بينهما هو تعارض الانتظار والسلبية واسترحام الطبيعة أو القدر في المرحلة الاسطورية مع الهجوم وتحدي القدر في مرحلة الوعي الاجتماعي ٠

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ب ـ الصورة

نتناول الصور الاساسية في كل حركة من حركات القصيدة ٠

١ ـ ترسم الحركة الاولى (الدائرة الكونية) من خلال الصور التالية :

١ ـ بويب :
أجراس برج ضاع في قرارة البحر

٢ ـ الماء في الجرار والغروب في الشجر

٣ ـ وتنضح الجرار أجراسا من المطر

٤ ـ بلورها يذوب في أنين

بويب يا بويب ٠

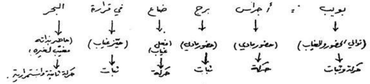
الصورة الاولى قائمة ظاهريا وبحسب الاصطلاحات البلاغية على التشبيه البليغ (تشبيه النهر بالاجراس) ٠ والتشبيه البليغ هو عمليا توحيد لهويتين متباينتين ، عن طريق الالحاح على نقطة الالتقاء بينهما وابطال مسافة التباين ٠ المسافة بين الحدين انطلاقا كبيرة ، والغاؤها لا يتم الا بالاجتياز أو المجاز أو الانتقال بين الحدين وهذا ما يولد اغرابا وحركة للنفس ٠

لكن أية علاقة يريد الشاعر أن يقيم عن طريق توحيد الحدين ؟ الابراج تنتمي الى عالم قديم ، وهذا البرج قد ضاع أو مضى لكن ما تزال أجراسه تتردد ، أي أنه رغم ضياعه وماضويته ما يزال يحتفظ بحضور ما ٠ توحيد هذا الحضور الذي يتمرد على الماضوية بهوية النهر المتغير بسبب الجريان لكن الواحد في الان عينه اثارة لقضية الثبات والتغير ٠

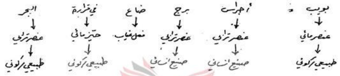
النهر المستمر ، لكن المتغير = أجراس البرج الذي ضاع ، لكن الحاضر٠

ومتى حللنا الكلمات التي تتكون منها الصورة والتمسنا العلاقات القائمة بينها اتضحت العلاقة الجدلية بين الحضور والغياب ، بين الحركة والثبات ، بين الصنيع البشري أو الاشارات البشرية والطبيعة ، ورأينا كيف يتم التأليف في نهاية الصورة بين حدي الجدل ٠ ومسألة الحضور والغياب ليست طارئة هنا ، ذلك أنها في مختلف مستوياتها كالموت والولادة ، الشهادة والبعث ، تشكل

القضية الرئيسية في القصيدة والهاجس الذي يتشعب بدءا من العنوان مرورا بدوائر القصيدة حتى رموزها وصورها (شكل رقم ٦) ٠



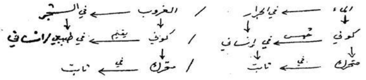
ثم على مستوى العلاقة بين حركة الطبيعة والفعل الإنساني :



ويبدو هنا ان العنصر الطبيعي يملك قوة التغييب والاحتواء ، وهذا منسجم مع ما سبق من ملاحظات ٠

ننتقل الى الصورة التالية (شكل رقم ٧) ٠

يمكن أن تلخص العلاقات بين هذه العناصر كما يلي (شكل رقم ٨)



جدل الحركة والثبات ، الحضور والغياب الذي يستمر في هذه الصورة يبدو أوضح بمقارنة الصورتين ١ و٢ :

١ ـ بويب = حضور انساني يغيب في كوني ٠

٢ ـ = حضور كوني حبس في صنيع انساني ٠

غير أن احتواء الانساني للكوني في الصورة الثانية يتسم بالهشاشة والحضور الموقت المهدد كل لحظة بالغياب ٠ فالماء الذي يستسلم لحظة لحضن الجرار مهدد أبدا وهذا ما سيحدث فعلا في الصورة التالية :

ترسم العلاقة هنا وفق الخطوط التالية :

الصنيع الانساني ـــ يولّد ←ـــ شكلا للماء يشبه صنيعا انسانيا

الشكل المائي أو الطبيعي ـــ يلغى ←ـــ وينتج عن الغائه صوت انساني .

هكذا نلاحظ كيف تطالعنا قضية الموت والولادة أو البعث حتى في ثنايا الصور وكيف يبدو الموت والولادة ثمرة لتداخل البعدين الانساني،والطبيعي / الكوني ، ثم كيف ان هذه القضية تتبع مسارا دائريا يتطابق مع الحركة العامة للقصيدة ٠

٢ ـ نتناول الآن صور الحركة الثانية ، ونبدأ بالدائرة الاولى الاسطورية (شكل رقم ١٠)

تتحرك الدائرة اذن من اللامتناهي الى المتموضع المحدد ، حركة تنتهي بادخال الكوني في اطار التصور البشري . ويمر النهر بمرحلتين : يتجاوز وجوده المحدد اليومي ليأخذ بعدا كونيا ، ثم يجسد الكوني في شخص النهر ويدخل في اطار الطقوس الانسانية .

أما الفعل الانساني أو الدور الانساني فيمثل بالمسار التالي :

شوق ←— نذر (تضحية / موت) ←— **أملا بحياة أفضل** .

وهذا المسار الدائري يشكل هيكل الحركة الثانية ونواة القصيدة ككل .

ويتقاطع هذا الفعل الانساني مع الزمن اللامتناهي والحيز اللامتناهي على الوجه التالي :

الشوق الانساني يموضع في طقس هو النذور ٠

النذور تجسد في شيء محدد هو القمح والزهور ٠

الشوق الانساني يتقاطع مع الزمن اللامتناهي في لحظة هي العيد ٠

الكون اللامتناهي يحدد اذ يشخص بالنهر ، وهكذا تتقاطع الابعاد الثلاثة ، الانساني ، الزمني ، المكاني ، في طقس يؤنسن المكان ويفرض على الزمن ايقاعه ٠

الدائرة الثانية تمثل بالصور التالية :

أود لو أطل من أسرة التلال
لاتبع القمر
يخوض بين ضفتيك يزرع الظلال
ويملأ السلال
بالماء والاسماك والزهر
أود لو أخوض فيك أتبع القمر
وأسمع الحصى يصل منك في القرار
صليل آلاف العصافير على الشجر ٠

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تكشف هذه الصور عن عدد من العلاقات :

ــ هناك أولا التناظر المكاني عبر خط النهر ، وهناك علاقة تشابه أو انعكاس وتبادل عبر هذا الخط ٠

القمر في السماء / والقمر في النهر

العصافير على الشجر / والحصى التي تشبه العصافير في قرارة النهر ٠

/ الظلال ، (وهي تفترض لها أصولا في الجهة المقابلة)
وهذا يعيدنا الى علاقة المرآة بين الانسان والنهر ٠

ــ العلاقة الثانية هي التعارض الذي يولد المأساوية في الصورة ٠ نأخذ هذه الاجزاء :

لامح القمر / يخوض بين ضفتيك **يزرع الظلال**

ويملأ السلال / بالماء والاسماك والزهر •

العلاقة بين يزرع والظلال ، علاقة مفارقة ، فالزرع فعل ملموس يتعامل مع الجذور ويفترض الامل وانتظار عطاء متحقق • والظلال صنو العدم ، هي ما لا يقبض ، بل هي اشارة الى الضوء السلبي ، هي رسم الضوء الغائب أو الحضور الغائب • فمن يزرع الظلال ماذا سيحصد ؟

أما « يملأ السلال بالماء » فمفارقة ثانية • انها قائمة على التعارض بين الاحتواء والنفاد • وفي الحكايات الشعبية تضرب مثلا على العمل العبثي الذي لا ينجز ولا يتوقف على غرار صخرة سيزيف •

هناك علاقة تعارض ثانية ناجمة عن طبيعة الجزئيات التي يحشدها الشاعر ، كالظلال ، الماء ، الزهر ، القمر ، العصافير ، الشجر • لقد اقترنت هذه الجزئيات بفن يرسم الجمال المترف المتناغم • انها اصطلاحات جمالية وهي هنا تحمل هذه الاصداء الاصطلاحية وتحدث انطباعا بالجمال • لكن علاقات المفارقة والتعارض التي تكمن وراء هذه الصور تتفاعل معها • هكذا يتراتب أو يتوالى انطباعان ، انطباع أولي سريع ومباشر تولده أصداء الجزئيات ومخزونها الجمالي ، ثم انطباع تال تولده علاقات المفارقة ويكشف عن هشاشة هذا الجمال وتصدعه الداخلي • والحركة النفسية التي يولدها توالي الانطباعين من أركان الخصوصية الفنية في هذه القصيدة •

ARCHIVE http://archive.sakhrit.com

- في الدائرة الثالثة نجد هذه الصور :

١ ــ أغابة من الدموع أنت أم نهر ؟

٢ ــ والسمك الساهر هل ينام في السحر ؟

٣ ــ وهذه النجوم هل تظل في انتظار
تطعم بالحرير آلافا من الابر ؟

لهذه الصور ظاهر تزييني هو الوجه البلاغي كتشبيه النهر بغابة • والصورة هنا تقدم حدين متباعدين من حيث وجه الشبه ، متقاربين من حيث الانتماء الى حقل الطبيعة • المعبر بينهما انساني (الدموع) فهي شريك للمشبه (النهر) من الناحية المادية المحضة (من حيث أن الدموع سائل شبيه بالماء وله منبع ومجرى) ، مناقض من حيث المدى والمنشأ والسبب والقرائن • والصورة تكثّر الدموع ، وبالتالي العيون الباكية وتؤنسن النهر ، (باعتبار

أن كل صورة تجمع بين حدين تقيم تفاعلا مزدوج الاتجاه) . هكذا تكشف الصورة عن بعدين : بعد انساني اجتماعي (ناتج عن تكثير الدموع) وبعد انساني كوني (ناتج عن لقاء الدموع بالماء الكوني) . وصيغة التساؤل تعطي للصورة حركة أشبه بحركة رقاص الساعة ، حيث تتحرك الصورة بين موقعين : موقع الجمالية ، وموقع الشرط الانساني . والذي يحرك هذا الرقاص هو عامل الحيرة وعدم الفهم ، أو عدم ايجاد المبرر المعقول .

أما الصورتان التاليتان ٢ و٣ ، فهما تختلفان من حيث العلاقة بين حدي الصورة : تشخص الطبيعة هنا (السمك ، النجوم) باسناد فعل أو حالة انسانية اليها . وليست المسألة تشخيصا تزيينيا من نوع تشخيص البحتري بركة المتوكل مثلا ، أو تشخيص السمك فيها ، بل هو انحراف بالفعل (السهر ، الانتظار) عن فاعله الحقيقي . وليس الفعل هنا أي فعل يسند الى الطبيعة بغاية اضفاء الحياة ، بل بسبب نوعية الرابط (الظلم والكدح) بين الفعل وفاعله الحقيقي . هكذا يبقى الفعل متنافرا مع الفاعلين الحقيقي والتصويري . ذلك أن العين التي ترى أفعال السهر والانتظار وافتراس الابر للحرير لا تعرف كيف تربطها بأسبابها لتخرجها في صورة « معقولة » أو « منطقية » . انها عين الطفولة التي لا تفهم الشروط المتحكمة بعالم الآباء والامهات . فما معنى فعل التساؤل « أغابة من الدموع أنت أم نهر ؟ » أليس لان الطفل لا يعرف أين تذهب دموع الامهات ؟ ترى أليست هي التي تجمعت فكونت نهرا ؟ « والسمك الساهر هل ينام في السحر » والا لماذا يسهر الآباء على ضفاف النهر لاصطياده ، بينما الامهات يمضين الليل في أعمال الابرة بانتظار الآباء ؟ هذه العين التي تعجز عن فهم الشروط المتحكمة بهذا العالم تلتقط خطوط وضعيته العبثية التي تجعل كل تبرير أو تأويل يسبغ عليها صفة المعقول مستحيلا .

والصورة هنا حركية تولد حركة الرقاص التي تتقاذف القارىء بين موقعين أو حالتين متناقضتين لا يلغي أحدهما الطرف الاخر . وذلك :

- لان ألوان المجاز القائمة على اسقاط صفات معينة على غير محمولها الاصلي ليست حركة في اتجاه واحد (أي من المشبه الى المشبه به مثلا أو العكس) بل هي حركة في اتجاهين لانها أساسا تفاعل بين حدين . فالصورة « وهذه النجوم هل تظل في انتظار » تمثل تفاعلا بين النجوم والانسان ، وتتم حركة الرقاص عبر الخط المشترك الانتظار . فالصورة لا تكتفي باكساب النجوم الحالة الانسانية بل تعطي للانتظار صفة الديمومة والصبر الذي لا ينفد .

- بين ظاهر الصورة وما تبطنه علاقة ضدية · اذ أننا ننساق في البداية لجمالية الصورة (لكن مع شيء من القلق تولده كلمتا « الساهر » و « انتظار ») وعندما نبلغ « تطعم بالحرير آلافا من الابر » تحدث صدمة تولد انعطافا في حركة النفس الناجمة عن قراءة الصورتين ، لان مفردات الصورة تنتمي في معظمها الى حقل الانتاج العملي · ولان « تطعم بالحرير الابر » كناية عادية عن أعمال الابرة ، وكلمة آلاف تنقل العمل الى النطاق الجماعي وتستحضر صورة الالاف الكادحة · لكن الصورة تستحضرها وقد التقطت خطوط اغترابها البالغ حد التشيؤ · فاذا كان تمثيل العامل في صورة اليد اغترابا ، فان تقديمه بصورة آلته الحاح على حقيقة تشيئه · هذه الصورة التي تفاجئنا تجعلنا نكتشف المدلول الاساسي للصور السابقة لانها تكشف عن الفاعل الحقيقي لافعالها ، وتولد اضاءة رجوعية بحيث يتحرك الفاعل الحقيقي ليحتل محل ما سبق ، ويتحرك الاثر الذي تولده الصورة الثانية ليحتل محل الاثر الجمالي السابق · هذه الاضاءة الرجوعية أو الحركة الرجوعية لرقاص الصورة تبدو أشبه بما يتناوب الناظر الى بقع حمراء بعيدة · يظنها في البداية شقائق الربيع ثم يفاجأ بعد قليل بما يكشف له أنها آثار نزيف بشري ، فلا يفتأ يحاكم الانطباع في ضوء الاخر أو يتقاذفه الرقاص بين الموقعين· حركة الرقاص هذه تمثيل حسي للتمزق الذي تولده الصورة وللعلاقة المأساوية التي تؤلفها ·

فنية المقطع اذن تقوم على هاتين الميزتين : **البدائل ، والاكتشاف** ، وهما بصورة عامة من مقومات الحركة الداخلية في القصيدة ·

الصورة في الدائرة الرابعة :

مأساوية الصور في الدائرتين الثانية والثالثة تلجىء الشاعر الى الحلم الفردوسي أو الحلم التعويضي :

أود لو غرقت فيك ألقط المحار
أشيد منه دار
يضيء فيها خضرة المياه والشجر
ما تنضح النجوم والقمر
وأغتدي فيك مع الجزر الى البحر
فالموت عالم غريب يفتن الصغار
وبابه الخفي كان فيك يا بويب ·

بويب الذي كان مرآة الطفولة وأحزانها ، غابة الدموع ، وشاهداً على عبثية الواقع يصبح هنا بيت الحلم وباب الخلاص ٠

يقوم التصوير في هذه الدائرة على نوعين من الحركة :

١ ــ حركة تقيم جسورا زمنية بين أفعال يبطل بعضها البعض الآخر ٠

٢ ــ حركة تعدم المسافة بين هويات متباينة ٠

نجد النوع الاول في الانتقال من :

غرقت ← ألقط المحار ← أشيد دار ← وأغتذي فيك ٠٠

توالي هذه الافعال يفترض تسلسلا وفق خط زمني ٠ هذا الخط الزمني مستحيل في ضوء المنطق العقلي ، باعتبار أن الغرق يلغي بقية الافعال ٠ الصورة هي التي تمسك بهذه الافعال معا ، اذ تحرض الخيال على اقامة الجسور بينها ٠ ولكي تقام هذه الجسور لا بد من تحميل النهر صفات تجعل منه حيزا للحياة ، بحيث يكون الدخول فيه ولادة جديدة ٠

أما النوع الثاني من الحركة فنجده في الغاء المسافة بين :

خضرة المياه والشجر ← والدار الغارقة في بويب

الموت ← عالم غريب

بايـ ← ـه (الموت)

باب الموت ← في بويب ٠

التأليف بين هذه الحدود يولد حقيقتين جديدتين :

الموت = حياة غريبة

بويب = باب على حياة غريبة

وهذا ما يؤكد صفة الحياة للنهر لكن دون أن يسلبه صفة الموت ٠ هكذا يحمل بويب وجهي الموت والحياة ٠ فالانبثاق من النهر حياة (تدعم ذلك الاساطير التي تروي ولادة بعض الشخصيات من الماء ، كذلك الحكايات عن الاطفال الخارقين الذين أخرجوا من الماء) ٠

والدخول في النهر حركة الحياة في اتجاه معكوس ، عودة الى الاصل ، الى المنبع (وسنرى أنها تحمل معنى العودة الى الرحم) ٠ والاساطير تؤكد هذا الوجه المزدوج للنهر : الحياة والموت ٠ فدماء أدونيس ــ تموز في النهر موت ، لكنه حياة أعم ٠ ورأس أورفيوس في النهر موت ، لكن أغنية الرأس لا

تتوقف ، والقاء أوزيريس في النهر هو الموت الذي يحمل الوعد بالحياة ٠٠٠

نتناول الصورة ككل :

تتكون هذه الصورة بدءا من الغرق في الماء ، أي دخول الانسان في حياة غريبة ، أو في أحشاء النهر ٠ هناك سيشيد الشاعر دارا لكن من المحار ٠ وكلمة « أشيد » هنا مجازية حرفت عن مدلولها الاصلي (وهو وضع لبنة فوق لبنة أو محارة فوق محارة) ، واصبحت تفيد معنى « اتخذ » ٠ ويصبح هيكل الصورة كما يلي :

دخول أحشاء النهر ⟵ سكن المحار ⟵ السفر المفتتن بالموت

⟵ اختراق باب الموت الخفي ٠

تبنى هذه الصورة من عناصر تتفق ، في معظمها ، في الدلالة على **الاحتواء** أو **الاحتضان** ، وعلى التداخل والاختراق : (غرقت ، فيك ، المحار ، دار ، فيها ، أغتدي فيك ، مع ، عالم ، بابه ، الخفي ، فيك) ٠

نتوقف عند كلمتين رئيسيتين من مولدات الدلالة على الاحتواء أو الاحتضان هما : **المحار ودار** : المحار بيت (أو دار) بعض الكائنات المائية ، وبعض جسدها ٠ وقد اكتسبت المحارة بعدا جنسيا للشبه الوظيفي بينها وبين رحم الأم (الشراكة العضوية مع المحتضن أو الجنين ، احتضان الحياة وتأمين استمرارها ، الحماية) ٠ ويتمثل هذا البعد الرمزي في بعض الاساطير (ولادة فينوس مثلا) ٠

أوصاف هذه المحارة ــ الدار هي أوصاف فردوسية (الطمأنينة ، الخضرة ، الماء ، الانوار الندية) في قوله (يضيء فيها خضرة المياه والشجر / ما تنضح النجوم والقمر) ٠

ولا تخفى العلاقة التعويضية أو التصحيحية بين هذه الدار الفردوسية وبين واقع الشاعر على المستويين : **الذاتي** المحض (الحرمان) **والاجتماعي** (بؤس البيوت الريفية) ٠

وأخيرا فان الشاعر سوف يلج بهذا الغرق الباب الاخير الخفي نحو « العالم الغريب » الذي « يفتن الصغار » ٠

تتداخل في هذه الصورة دور أو أحضان ثلاثة هي :

الرحم

الدار الفردوسية

العالم الغريب

وتنتمي هذه الدور الى مستويات ثلاثة :

المستوى الذاتي ، أو مستوى الوعي الباطن ·

المستوى الاجتماعي والوعي بالقهر والحرمان وبالتالي الحلم ببيت فردوسي ·

ثم المستوى الكوني والرغبة في الاتحاد بالكون مقدمة للولادة الجديدة التي تضمرها حكما العودة الى الرحم ·

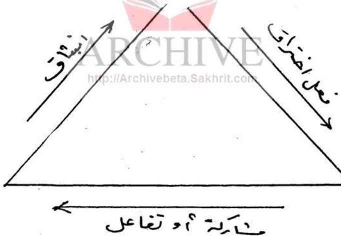
سوف أكتفي بتحليل صور الحركتين الاولى والثانية ، لان الحركة الثالثة أكثر ميلا الى التعبير المباشر ، وهي تستمد شحنتها التصويرية من بدائلها في الحركتين السابقتين :

حول بنية الصورة :

تتبع الصور بشكل عام مسارا واحدا ، وتتميز ببنية واحدة ثلاثية الحركة · ويمكن تمثيل هذه البنية كما يلي :

فعل اختراق أو غرق   تفاعل مع حيز الاختراق   انبثاق

أو بحسب هذا الشكل :



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وسوف يبين لنا الجدول التحليلي للصور أن حيز الاختراق هو الطبيعة أو الكون في الحركتين الاولى والثانية (حيث الانسان المتمحور حول النهر) وهو دم الانسان في الحركة الثالثة (حيث الانسان الذي يتبطن النهر) · كما سيتبين لنا أن المنبثق هو نتيجة تفاعل بين المخترق أو الغارق وحيز الاختراق ، وبهذا يكون الانبثاق انبعاثا ·

هذا التطابق بين بنية الصورة ومدلولها مع بنية القصيدة وجوها تجسيد لما يوصف عادة بالوحدة العضوية ·

جدول يحلل بنية الصور في القصيدة :

١ ـ الاختراق		٢ ـ التفاعل		٣ ـ الانبثاق	
المخترق او الغارق	حيز الاختراق	الفعل الوسيط	طبيعة التفاعل	فعل الانبثاق	المنبثق او المنبعث
اجراس برج ضاع	في قرارة البحر	الماء في الجرار	(احتواء)	وتنضح الجرار	اجرساً من المطر
أود لو عدوت (أنا)	في الظلام	شوق عام، نذور	(شوق وعطاء)	فعل الانبثاق مقدر الذي يضمره	وهو الأمل تقديم النذور
يخوض (القمر)	بين ضفتيك	يزرع الظلال	(احتواء)	يملاء السلال	بالماء والأسماك والزهر
خوض (انا)	فيك	القط المحار	(احتضان)	العصافير على الشجر	(حياة)
أود لوغرقت (أنا)	فيك	أشيد منه دار	(احتضان)		
أغتدي (أنا)	فيك ...	فالموت يفتن الصغار	(افتتان)	(المتكلم في الحركة الثالثة هو الإنسان الجديد المنبعث اثر هذا الغرق)	
أجراس موتى	في عروقي			ترعش	الرنين
رصاصة يشق	أعماق صدري	كالجحيم		تشعل العظام	(الغضب)
ثلجها الزؤام					
أود لو غرقت	في دمي	لأحمل العبء مع البشر	(فداء)	وأبعث	(الحياة)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

علاقات الصور : تؤسس الصور للحظة المأساويـة التي تختتم القصيدة وقد ألمحت الى هذه العلاقات لدى تحليل النماذج · فالصور في ما تقدمه من تعارضات ومفارقات ، تعكس ما يجابه وجدان الشاعر من ظلم أو هلاك غير مبرر تعبر عنه تساؤلاته العبثية وتهيء من ثم لاختيار ما · وعبثية التساؤلات تنبيء أن الاختيار هو فسحة الحرية الوحيدة ، وان كان اختيارا للهلاك ، كما أنه سيكون التوكيد الوحيد على قدرة الانسان في استعادة السيادة على مصيره · وهذا الاختيار هو أساس الموقف المأساوي ·

غير أن المأساوية هنا ترسم طريقا معاكسا للمأساوية اليونانية ، مع احتفاظها بالعلاقة الضدية نفسها بين الارادة والمصير ·

المأساة في صيغتها اليونانية ، ثم الغربية ، تقوم على الهلاك كثمن للتفوق وخرق الحدود (انتيغون ، أو أوديب الذي عمي من فرط ما رأى ، ومن ذلك مأساوية بعض المصائر ، كبتهوفن الذي صم كثمن لعبقرية السمع ، أو نيتشه الذي جن كثمن لعبقرية الرؤيا) ·

المأساوية في هذه القصيدة تقوم على الفعل المختار المجابه ، لكنها تضيق مسافة الحرية أو النجاح · عندما تحدت أنتيغون ارادة الدولة ، دفنت أخاها ثم واجهت الهلاك · أي أن بين اختيارها وهلاكها فسحة للفعل · فخرق الحدود يتم أولا ، ثم يكون الهلاك ·

أما في هذه القصيدة ، أو في قصيدة « المسيح بعد الصلب » ، فلا بد من الهلاك أولا لكي يتم خرق الحدود · أو لا بد من خرق الخطر قبـل خرق الحدود · ويمكن صياغة العلاقة المأساوية كما تبدو هنا على الوجه التالي : لكي تتاله ، أي تتجاوز حدك الانساني لا بد أولا من الذهاب الى نهاية الشوط في محو هذا الحد ، لكي تحيا عليك أن تموت ·

ويعبر السياب عن ذلك بوضوح في قصيدته « المسيح بعد الصليب » :

« ··· أحرقت ظلماء طيني فظل الالـه » ·

ان كلمة « **القدر** » التي ترد في نهاية الحركة الثالثة للقصيدة موضوع الدراسة ، لا ترد معزولة عن السياق العام · فقصيدة « النهر والموت » هي ، بوجه من وجوهها ، رصد للموقف الانساني من القدر · انها ترسم التحرك بين وضعيتين : بين سيادة الكوني وسيادة الانساني ، ثم بين الانسيـاق للقدر ، وبين تحدي القدر · ونجد هذا واضحا في الجدول الذي يمثل علاقة التوازي بين الانسان والنهر ، والجدول الذي يمثل نظام البدائل · حركـة القصيدة بكاملها عبارة عن تقابل محورين ، يتراجع المحور الكوني ، ويصير بعدا من أبعاد الانسان ، حين يتصاعد خط الوعي المتمحور حول الانسان · ويتأله الانسان ، ويستوعب الكوني ، حين يقوم بالفعل الحر المختار ويصفع القدر · لكن آنذاك تتلاقى ذروتان : ذروة الهلاك أو الموت هي ذروة الانتصار · وهذا هو اللقاء المأساوي ·

خلاصة

يمكننا أن نبني على هذه الدراسة المفصلة بعض الاستنتاجات :

لا تكمن خصوصية القصيدة وفنيتها في ما تمكن ترجمته اثر القراءة السطحيه أو الاولية ، أي التي تستقبل المستوى الاخباري الحدثي ٠

ولا تتولد الخصوصية الفنية من جمالية الاجزاء ٠ فأيا كان جمال عبارات كهذه : « وتنضح الجرار أجراسا مـن المطر / بلورهـا يذوب في أنين » أو « ٠٠٠ لألمح القمر / يخوض بين ضفتيك يزرع الظلال ٠٠٠ » تبقى شكلية ولا تخلف قراءتها أكثر من انطباع عذب سرعان ما ينطفىء ٠ ذلك أن فنيتها الحقيقية تتولد من الوشائج التي تربطها بمجموع القصيدة ومن دورها فـي الاضاءة والاستضاءة أي من موقعها في جسد القصيدة ٠ ان هذا الموقع هو الذي يمنحها الحياة ويجعلها منبعا للدلالات ٠

تكمن الخصوصية الفنية لهذه القصيدة في كونها عالما متكاملا مـن العلاقات ، تبدعها ، أو تكشف عنها ٠ وهي تقدم هذه العلاقات في بنية شبكية دينامية ، تتمثل في ما مر معنا أثناء التحليل من اضاءات متبادلة (نظـام البدائل) وعلاقات تداخل وتواز (انظر الجدولين) ومن تداخل للمحاور حيث الانساني يتمرأى في الكوني والكوني يبطن الانساني والذاتي يعمق الجماعي والالـه القديم (النهر) ينبض في عروق الالـه الجديد (المكافحين) ٠

ومن خصائص هذه البنية الدينامية كون القصيدة بمجموعها وبأجزائها أو عناصرها حركة جدلية بين الحياة والموت ٠ تجيء هذه الحركة على درجات متفاوتة من التعقيد نشير منها الى ثلاث :

الحركة البسيطة القائمة على البنية الثلاثية للصورة :

غرق ⟵ تفاعل ⟵ انبجاس

أو موت ⟵ حلول ⟵ انبعاث

والحركة الدائرية الاكثر تعقيدا التي تدخل الصور في بنيتها ، وتمثل دورة الحياة والموت في مسار آلي قدري (كالدائرة الكونية) ، أو مسار صراعي مأساوي (الحركة الرابعة) ٠

وأخيرا ، البناء الاجمالي الذي يشكل حركة شمولية هي نتيجة لحركة الاجزاء حركة أوركسترالية ٠ ذلك أن هذه الحركة الشمولية تركيبية ، تقوم على التجاوب ، والتفاعل ، والتكامـل ، لتؤدي معطـى القصيدة ونموهـا التصاعدي : ارتقاء الولادة بارتقاء الموت ، وحين يصبح الموت اختيارا واعيا واتحادا بالآخر أو بالجماعة تكون الولادة التي يتأله بها الانسان ٠

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذه الحركة الشمولية التي لا تتم الا بتفاعل مجموع الاجزاء تفاعلا مولدا للدلالات ، هي التي تسمح باطلاق صفة ، شاع توزيعها بمناسبة وغير مناسبة ، هي صفة « الوحدة العضوية » • فالوحدة العضوية ليست الخيط الذي ينتظم مجموعة من الصور ، أو التعابير البارعة ، أو المصادفات الغريبة ، مهما بلغت شاعريتها •

أن تمتاز القصيدة بالوحدة العضوية يعني أن تكون نسيجا حيا متناميا •

وهذا مرتبط بصفة أخرى ظهرت في أواخر الخمسينات وكان السياب بين القائلين بها ، هذه الصفة هي القصيدة ــ الرؤيا • و « النهر والموت » نموذج للقصيدة ــ الرؤيا •

القصيدة ــ الرؤيا قراءة جديدة لتاريخ الانسان في الكون ، أو رؤية جديدة للوضعية الانسانية ، تفترض ابداع منظومة من القيم والعلاقات عن طريق خلق رموز أو صور ، تخترق الانقطاعات الظاهرية بين الابعاد (الذاتية والجماعية ، الانسانية والكونية •••) وتربط القضايا الراهنة ، بجذورها النفسية والتاريخية والكونية ، كما تنهض بالخاص الى شرفة العام • انها نوع من اكتساب العالم ومن فتح آفاق جديدة ، ومن رسم طرق جديدة للقبض على المصير •

القصيدة ــ الرؤيا خلق • وكما أن العلم لا يخترع الطبيعة ، أو يخلق خصائص العناصر من عدم ، وليس ، من جهة ثانية ، مجرد وصف وتسجيل واحصاء ، وانما تأويل وتنظيم واكتشاف علاقات ، ينتج عنها ابداع علاقات ، كذلك القصيدة ــ الرؤيا • والعلم ، في وجه من وجوهه ، تكثيف للاكتشافات في معادلات وصيغ لغوية ، قابلة للانتقال من شخص الى شخص ، أو من جيل الى جيل ، موسعا بذلك المعرفة ، مغنيا المفاهيم •

وقد رأينا في هذه القصيدة ، كيف بلور الشاعر حلم الجماعة في مرحلة معينة ، ونقله من حالة الحدس والتطلع المبهم ، الى حالة الجواب على معضلات الحاضر ، وكيف بعث ، أثناء ذلك ، النماذج الاولى الغافية في لا وعي الجماعة ، والتي تكون جذورا تغذي هذا الحلم • هكذا وصل بين أحلام العربي بفعل يخرق آلية الانسياق للقدر والراهن ، وبين النموذج الاصلي العريق ، المتمثل في أساطير هذه المنطقة على توالي الحقب • انه نموذج الخير الذي يصرع فردا ، فيبعث جمعا ، أو يصبح خيرا عاما ، (تموز ، أدونيس ، البعل) •

وتوحد هذه القصيدة الابعاد الذاتية ، والجماعية ، والكونية ، لا توحيد ذوبان ، بل توحيد تآصر وتفاعل ، وشراكة في المحور • هذا التوحيد يتحقق عن طريق ابداع الرمز • ذلك أن الرمز اقتصاد لغوي ، يكثف مجموعة من الدلالات والعلاقات ، في بنية ديناميكية تسمح لها بالتعدد والتناقض ، مقيما

بينها أقنية تواصل وتفاعل • وهو لذلك علاج لنقص المنطق ، وضيق البنى التي ترفض التناقض ، كما أنه علاج لجمود المعطيات والمفاهيم الثابتة • الرمز اشارة الى احتمالات تفلت من التعبير المعقلن ، والى غائب لا يحيط به التعبير المباشر •

والرمز الرئيسي في هذه القصيدة هو رمز النهر • وهو يحمل ، كما رأينا في هذه الدراسة ، دلالات تتدرج من المستوى الطبيعي الواقعي باعتباره مجرى مائيا الى المستوى الكوني الميتافيزيقي ، حيث يصبح مرآة ومعبودا ثم الى المستوى الذاتي الصميمي حيث نراه رحما •

وفي الدائرة الرابعة من الحركة الثانية نرى النهر رحمـا وحضنا كونيـا ونبع حياة وبابا خفيا للموت •

ولا يقتصر توحد الابعاد في القصيدة على ما يتحقق عبر الرمز ، بل يتعدى ذلك الى تحرك النوازح الذاتية والهموم الجماعية في اتجاه واحد • فاذا كان البعد الكوني أفق القصيدة ، والبعد الاجتماعي ميدانها ، فان البعد الذاتي جذوة دفئها ومنبع عذوبتها •

وأخيرا ، يبقى أن بدعة التمييز بين الشكل والمضمون ، تجد هنا الدليل على بطلانها • اذ كيف نفصل البنية الثلاثية للصورة ، مثلا ، عن العلاقة الجدلية بين الاختراق والانبجاس ، أو الموت والحياة ؟ وكيف نميز بين البنية الحركية للقصيدة ، وبين الحركة التصاعدية للموت والولادة ، أو بين المسار الدائري وبين الانبثاق من النهر والعودة اليه ؟ وكيف نميز بين صورة القمر زارع الظلال ، وبين الافعال التي تخيب في فواعلها ؟ حتى لنستطيع القول ، ان التخطيط الشكلي للقصيدة (شكل رقم ٣) وهو تجريد محض لحركتها الاجمالية ، هو في الوقت نفسه ، وبالقدر ذاته ، تخطيط تجريدي «لمضمون» القصيدة • بل ان لغة القصيدة وبنيتها الحركية ، هي التي تحفر في آليـة الحركة الكونية طريقا لحركة انسانية خارقة •

خالدة سعيد
(كلية الآداب، الجامعة اللبنانية)

اورخان ميسر

بعد الموت *

سبــاق

الوقت ليس نهارا ،
الاضواء تصفع عينـــي الذاهلتين
سبــاق اخيلة عجيبــة

* مختارات من نتاج اورخان ميسر (١٩١٢ ــ ١٩٦٥) ، الذي لم يتح له ان ينشر في اثناء حيــاته .

تتمثل اهمية اورخان ميسر في الممارسة العربية الكتابية الحديثــة ، في النقاط الثلاث التالية :

الاولى ، هي انه منذ نشر نتاجه الاول سنة ١٩٤٧ ، ضمن كتاب شاركه فيه الدكتور علي الناصر ، باسم ، « سريال » ، اكد الانقطاع في طريقــة التعبير ، عن التقليد الكتــابي السائــد . وتضمن هــذا الانقطاع مــا يشير الى أفق آخر ، وعيا وتعبيرا .

الثانية ، هي انه عني بعالم الداخل ، ضمن المنظور الفرويدي ، بعامة ، يقينا منه ان هذا العالم المكبوت ، المهمل ، بقوة الموروث الثقافي ، هو الذي يكشف عن الشخص ومشكلاته الاساسية ، ولذلك فان الكشف عنه ، شعريا ، مهمة ابداعية أولى .

الثالثة ، هي انه انحاز الى الكتابة شعرا بالنثر . وفي هذا تابع الذين سبقوه ، وبخاصة جبران ، في فتح المجال ، واسعا ، لاعادة النظر في معنى الكتابة الشعرية وفي معنى الشعر .

ان نشر هذه المختارات ، اليوم ، هو بمثابة التوكيد على هذه القضايا ، وهو كذلك تحية لاورخان ميسر .

تمور فيهـا الالوان
وتتلاشى الخطوط في التواءات ضامرة حينـا
منتفخة حينـا آخر .

سبــاق اخيلة
يتقلص في مـداه الاوقيانوس
ويمتـد الجـدول ويتسع

الوهــم

مضغت حياتك حتى اللون والاطـار
ثـم بـدأت تمضغ ظلـك
ظلك الذي فاض عن الاطار وتكـور
خيمة مهلهلة نصب ا وهمك في مسالك قدميك
حتى بدت لك الخيمة اشراقة كون جديد .

قبــور

لم تكن لي معاول في الماضـي
فكنت احفر القبور بأظافري
وكنت اضع في هذه القبور
لهـاث المدى
وكنت ما بين لحظة واخرى
اعود الى مقبرتي فأجـد
ما بين حفرة واخرى
حفرة لم تصنعها يداي
غير اني في تجوالي هذا ، احسست كأنني لم انتقل
من قبر الى قبر آخر .

ضيــاع

هذا الاله الذي فغر فاه منذ ان خلقناه ، وجعلناه
في السماء الوهمية ،
ليته ظل مطبقا شفتيه
فاتحا قلبه وذراعيه
ليضم أولئك الذين خلقوه
وجعلوا منه اسطورة ابدية

ليت ظله مكث دون أن تتخلله ألوان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وليت خطوطه بقيت دون ان يحسها انسياب
وليت لفظته استمرت دون ان تقضمها اشداق قضمتها من قبل اشداق
الا انه تمرد على خالقه
واراده ان يكون مخلوقا
وضاع الانسان ما بين خلقين

خلقــه للاله
وخلق الاله لــه .

الا ان المصير واحد لكليهما ،
للخالق والمخلوق .
انهما يسيران معا
نحو الانصهار في كيان ما زلنا نجهله .

التمثـــال

تمثالي هناك ، لم تعذبني ؟
كل شيء في معالمه واضح
كأنني امسي ويومي وغدي
فاتركني ايها المجهول القوي
انعم لحظة بما ابقيته لدي
من ترهـــات .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجري في الحلم

امتدت فيها ساقاه
اللتان ضمرهما الجري في الحلم ،
وارتمى فيها الرأس الذي حذره دوي قرع المسمار
في انحناءات
ارتد فيها لمسات ضارعة ، هزيلة
نحو صحراء
تعانق ظلمتها
جناحي الحاجز الاصم
في ضمـــة
تغيب فيها ضجة التاريخ مع هيولى الزمن ...
وراحت ساق ضامرة
مسخها الشوق
تحلم باجيال
لن تتدفق للوجود .

رقدة هـانئة

الآهات والقهقهات والدموع
التي تفجرت من باطن الارض مع الاجيال
تبلورت في حاجز أصم ،
قـام فاصلا
بين ضجة التاريخ
وهيولي الزمن .
وعند المنحنى الذي دق في صلابة ونعومة
هي صلابة الزمن ،
ونعومة الحياة
تشنج جسده في رقدة هانئة .

يقظـة

هنا ، في قعر كأسي رؤى لا تنضب .
رؤى يحيلها فراغ الكأس ، أحيانا ، الى مآتم شفافة تولول فيها غصات من زمن مبتور ، وتعربد حولها بقايا صلوات مجت التحنط والالتصاق بجدران هياكل داب لبناتها التثاؤب .
غير ان الانفاس الشاردة التي تطوف في فراغ كأسي تطوافا محموما ، تذيب امسي الذي كنته ، وغدي الذي أحياه ، ويومي الذي ما زال يتسكع في الظلمة بقدم واحدة وبنصف عين ،
تذيب هذا الكل في صيغوغة من جمال ينضح بألف لون ولون ، فأصبح كأني والقعر والامس والغد واليوم ، رشفة سادرة لحلم لا يعرف الفجر ، وليقظة لا تفقه اليقظة !

انطـلاق

شاقها الانطلاق
فراحت تدور حول خطوط عرض الكرة
حيث الحياة انتفاضة بلهاء
في اجترار واحة وهمية
وفي عثرة جناح
تراءى أفق لكون جديد ،
لكون يبدع انفا لمخلوق غريب .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فــان كوخ

فان كوخ يحرق كوخه
« هو » يلهب قصره
وفي المدى الذي يتقوس حرقا والتهابا
قمة تنتعل
ونعل يجنح
امــا النشــار
فنيازك تستقر على عين
عدستها فقاعة قهقهة .

مرثيــة امراة

ذويت قبل الاوان ،
ومن يقضم ظله يذوي .
وفي غمرة الصراع الذي قام بينك وبين توق
الجنس الملجم وحنين الامومة المخنوق ،
انتصبت لك اجنحة تصفق دون تحليق ،
وتحدو دون سير
حتى امتص وهمك ما فيك من دفق أعمى وانسياب خدر ،
فظللت تحيين السنين مواسم عجافا ،
حتى انعكست ظلا لنحلة ، ثم تلاشت
كنفثة دخان حائرة قذفتها رئة حشاش .

طـين

دابي تكويم الظلال ،
اما الخطوط والالوان فأتركها طعما لاحلامي التي
تلتهم بعضي دون وعي مني .
أما انا ، انا المجرد من الظلال والالوان وخفقة الحلم ،
فأمضي كبحة وتر مقطوع ، غمر في الطين .

ماكس ارنست

جسده الملفوف بالكفن الحجري يتلوى
فوق مياه البحيرة الهادئة ، التي تتردد بين لفظه وابتلاعه .
صرخات الرعب والهلع تختنق في رئتيه المتصلبتين وتتلاشى بين دفقات اللهاث
النجـدة ــ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مسوخ شريرة جائعة ، أجوافها ممتلئة ،
أصداء قهقهات ...

التوامــان

ظفري أطلقته ليحز في نيزك
قلبي قطرته ليرتمي من عين ،
واذا بالظفر والقلب
توامان يرعيان في عيني اله .

الطريــق

أجل ، ان اعماقي تعرف الطريق
طريق النور
فقد الفتها عيناي قبل ان تتفتحا للشمس
واحتضن دفئها قدمي قبل أن تنتعلا اللهب .

ان توقي يسبقني
هذا التوق الذي يذيبني في كيان التاريخ
ويبخرني بسخاء
لاعود فأتساقط على القافلة الصاعدة واصبح كأنني حوافرها
الظمأى الى النور .

اما الغبار الذي يكاد يفقأ عيني الان
فسيرتد عند الفجر
ليتقمص اسطورة ضامرة البدن
ذات شفتين ضخمتين شفافتين
ترددان معي
انشودتي التي غنتها خلاياي قبل ان أولد
بوركت ايها النور ...
قدست ايها النور .

الزهر والشوك

يغفو المسيــح في كرومــي
وينصب صليبــه صفصافــة
ريــانة الظــلال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ليعـانق بنفسجة هنـا وعوسجة هنـاك
وكأن كل ما في العـالم من زهر وشوك
قد ذاب في ضمة حانية .

الجنـــين

امضغه ، اجتره ماضي الذي لـم أكنـه
الوكه ، مستقبلي الذي عـاش في ضحضاح امسي
وما اروعني ان اجمع في قبضتي ظـلال امسي وغـدي
لاحيـل هذه النجمـة طوقا أقلده لهيكل
ما زال بعد في لا وعيي ،
جنينـا يتخبط .

اللجـم

هذه اللجـم التي تحز اشـداقي
تستنزف يدي وقـدمي
وتستقطرهـا نجيعا ابيض شفافـا
نجيعـا يتبخر ظلالا
تتساقط على دربي الشوكي الذي تمتزج فيه البداية بالنهاية ، امتزاجا يضل
فيه التـاريخ

الا ان هـذه الظلال تلهب اليدين والقدمين ،
فاجري واجـري ...
وورائي غبـار وعناق يعج فيه الشوق والعنـاق
وتلهث فيه لجم حيرى .

دمـى

مـا اجمل اللعب بالدمـى !
دمى يخلقها الحنين الابدي الملتهب ،
التواق الى اللاشيء ، الى كل شيء .
دمـى يخلقها حلمنـا الابله
لتحطمها يقظتنـا البلهـاء ..
ونحن ، نحن اشباح هذه المسرحية الشفافة
نصفق دون نشـوة
ثم نصفق دون حس !

تحــول

ليس الصدى كالصوت ،
وليست الذكرى وقعـا
غـير ان بعض السمع
يحيل الصدى صوتـا
والذكـرى وقعـــا .

خيبـــة

ليتـك بقيت ظـــلا ،
ظلا اعطيه كل حصيدي من الالوان والاشكال والخطوط
غير انك أبيت الا ان تعري الاضواء التي عكستك ظلا ،
فانقلبت امتدادا لخط يتموج تموجـا شفافا
فــلا بقي ظلك
ولا بقـي حصيدي .

صمم

النغمة الرائعة وجلاجل الزلزال
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com
تستويان في الاذن الصمــاء ،
فمــا اجمل ان تكون لنا آذان صماء .

بـــلادي

بلادي يا اسطورة تجترهـا اسطورة
يا أرزة يعانق انفاسك النرجس والريحــان
بلا لون ولا رائحـــة ،
يــا قمة تطأ القمم ، يا قمـة بــلا قمة ،
بلادي يا روعـة الوجـود
يــا عطرهــا الممزوج بشهقة دم ،
بشريحـــة جلد ، بولولة ارملة ، بزفير دن ،
بحلم بنفسجة ،
برتابة العقار بفي ساعـة لا تفقـه الزمن ،
يا عطرهـا المستحم في ذوب القمح
يــا عـارهـا ،
لا عـــار ،

بـلادي ،
انهـا لم تولـد بعـد .

أم كلثـوم

النغمة الخلاقة لم تكن لها بداية أو نهاية
غير انها ملكت عبر أجيال كهوفا وأخاديد
واعشاش اطيار جالت فيها احلامهـا
فكانت حنجرتك واحـة لما جـال
ومن حنجرتك انطلقنا لنتتبع آثار
تراثنـا في شتى ميادين حياتنـا
فاذا جولاتنـا وثبـة هنا وهنـاك
لا تتعـدى هذه الحنجرة البركانيـة
الينبوعية الرحـم
فاذا بـك ضمات كثيرة من ماضينـا
واذا بـك بعض حاضرنـا
واذا بك كثير من رفات مستقبلنا
اليك عيني دمعـا ورمـادا .

بيرل هـاربر

شفتاك اللتان أغفت عليهما شواطىء استوائية
تعبق اجواؤهـا بأنفاس قضبان القصب والاعشاب اللاهثة ...
في آفاقهما المتـدة الى اضلاع الكون امتداد توق تقطعه بحة وتمزقه غصة
اساطير غامضة لحنين الارض الى اعماقها اللاهبة ،
الى سديمها الحالم بأكوان ما زالت خطوطها رفة في خاطر الغيب ...
شفتـاك ، اليوم ، بيرل هاربر .

جـدار الغـد

يقتـاتون بالظلال ،
ويستنشقون الزفير ،
ويكومون ايامهم ولياليهم على فضلات موائد الجوع ،
ويرون النور من خلال الثقوب التي فجرها في اجفانهم التحديق في لا شيء..
اما آذانهم فهي بوق ابح لهدير رحى الارض ،
وأيديهم خلجة زعانف لخلية
اما اقدامهم فما زالت تخفق في السـديم .
وكل الصلوات التي تطلقها حناجرهم المشدودة الى زوايا مقابر الزمن
ما زالت تحـوم في خـدر
في سقف بيت عنكبوت تسج على جدار الغـد .

اورخان ميسر